Franz Liszt.

Als Künstler und Mensch.

Zweiter Band.

I.

Franz Liszt.

Als Künstler und Mensch.

Von

L. Ramann.

Zweiter Band.

I. Abtheilung.

Virtuosen-Periode.

Die Jahre 1839/40—1847.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1887.

Inhaltsverzeichnis.

III. Buch.

(1839/40 — 1847.)

Virtuosen-Periode.

Saus und Braus.

Drittes Buch.

(1839/40—1847.)

Virtuosen-Periode.

Saus und Braus.

I.

(Koncert-Reisen 1840—1847.)

Koncerte in Wien 1839/40.

Die Aufregung der Wiener. Matinéen und Soiréen. Liszt's Problem. Sein Vortrag des „Ave Maria" und „Erlkönig" von Schubert, Sätze der Pastoral-Symphonie von Beethoven. Das Publikum und Liszt's Kompositionen. Ein Mitternachts-Koncert nebst Improvisation. — Die Sonnambula-Fantasie. Umarbeitungen. Seine „Ungarischen Märsche" Schuberts. Die Dante-Sonate und ihre modulatorische Neuheit.

Liszt kam in Wien am 16. November 1839 an. Seine Ankunft war diesmal nicht so unerwartet wie vor anderthalb Jahren. Das Glänzende und Zündende seiner Erscheinung hatte einen großen Eindruck hinterlassen, und noch im Glühen bedurfte der Enthusiasmus nur der Nachricht: er werde kommen, um von neuem in lichten Flammen zu lodern. Die musikalische Welt war ganz Vibration. Sie zog alles in diese hinein, was mit seiner Musik, seiner Person und seinem excentrischen Wesen zusammenhing. Seine zu gewärtigenden Koncerte, seine Absicht jetzt den Besuch des Vaterlandes zur Ausführung zu bringen, an dem ihn vordem die plötzliche Erkrankung der Gräfin d'Agoult in Venedig gehindert, die große Koncerttour, die sich hieran knüpfen sollte mit den Zielpunkten Wien, Pest, Leipzig, London — dies alles wurde sowohl in den Musik-Salons der höchsten Aristokratie, als in den übrigen musikalischen Kreisen mit einer Leidenschaftlichkeit besprochen, als stünde man am Vorabend eines Weltereignisses. Musikalisch war sein Auftreten in Wien auch der Anfang eines solchen.

In Tobias Haslinger's Händen lag wieder der geschäftliche Theil der Koncerte, dessen Erledigung seiner sonst so unent-

behrlichen Rührigkeit nicht bedurfte. Schon Wochen vor der Ankunft des Künstlers war die Frage nach Eintrittskarten so stark, daß deren Abgabe übergroßen Andranges wegen eingestellt werden mußte. Über sechshundert Personen hatten sogar auf das Unbestimmte hin für sämmtliche Koncerte, die er geben würde, Plätze belegt. Am 18. November sollte sein erstes Koncert sein.

Nun war er angekommen. Truppen von Neugierigen umschwirrten sein Hôtel. Und als man seiner des Abends auf dem dritten Rang des jetzt nicht mehr existirenden Kärnthnerthor-Theaters — ein Platz, der wegen seiner vortheilhaften Akustik stets von den Künstlern aufgesucht wurde — ansichtig wurde, durchlief ein Flüstern: „Liszt, Liszt!" die Reihen des Parkets, der Logen; alle Köpfe drehten sich hinauf und zugleich brach ein Jubelsturm der Begrüßung los, als stünde der Virtuos schon jetzt im Koncertsaal vor seinem Piano.

Liszt gab sechs große Matinéen — „Mittagskoncerte" nannte man sie in Wien — und drei Abendkoncerte. Erstere fielen in die Zeit vom 18. November bis 4. December 1839, letztere gab er im Februar 1840. Diese Trennung in zwei Serien lag nicht in seinem ursprünglichen Plane. Nach ihm hatte er seine Vorträge in der dritten Decemberwoche beschließen wollen. Die übermäßige Anstrengung des Koncertlebens aber, und dabei die noch größere der ihn umdrängenden Ovationen und Festivitäten, brachte ihm gesundheitliche Störungen. Eine nervöse Indisposition trat nicht selten zwischen bereits getroffene Anordnungen, und mancher Brief, „au lit" geschrieben, mußte diese widerrufen. So war es auch jetzt; dazu hatte ihn eine heftige Erkältung ergriffen. Eben fühlte er sich wieder wohler, als die Weihnachtswoche, in der man ihn in Budapest erwartete, schon herangekommen war. Hieran ließ sich nichts ändern. Er suchte darum durch die Februarserie seiner Koncerte die im December ausgefallenen zu ersetzen. Doch waren die genannten nicht die einzigen, in denen er in Wien auftrat. Er spielte mehrmals am kaiserlichen Hof, sowie zu Gunsten edler Zwecke in Koncerten anderer Künstler.

Franz Liszt's Auftreten in Wien 1839/40 gleicht, je mehr es zeitlich zurückweicht, viel mehr einer Dichtung als einer Wirklichkeit. Trotzdem er bereits 1838 die Wiener in ihren schönsten Sympathien durch seine geniale und vollendete Wiedergabe der Werke ihrer Tonheroen, durch die geistige Wahlverwandtschaft, mit der er

ihre Wunderschöpfungen zum zweiten Male nachdichtete [1]), getroffen, trotzdem er ihr Entzücken durch seine von der Poesie selbst ihm eingeflüsterten Umschmelzungen der Lieder Franz Schubert's hervorgerufen hatte, war doch alles nur ein Prolog zur Dichtung selbst. Die Koncerte anderer, auch beliebter Virtuosen blieben während dieser Saison reizlos [2]). Die Gewalt seines Zaubers schien aller Grenzen bar. Dem Hörer öffneten sich ungekannte Regionen, deren Räthsel auch die Nüchternsten in ihre psychischen Mysterien hineinzogen. Selbst seine Widersacher mußten bekennen [3]), er sei noch außerordentlicher geworden. Erschienen auch dazwischen in den Lokalblättern gegen ihn und den „Spuk" gerichtete Pamphlete [4]), so blieben sie in diesem Augenblick des Begeisterungsrausches wirkungslos und unbeachtet. Nur später zog sie die Gehässigkeit seiner Gegner wieder hervor, um ihre Münzen damit zu prägen. In diesem Augenblick aber war der Virtuos der musikalische Beherrscher Wiens.

Gegenüber diesen Thatsachen, dieser Begeisterung, die wie ein Brandfeuer alle Städte, die von ihm besucht wurden, ergriff und von der die zeitgenössische Presse in unzähligen Urkunden Wunderdinge berichtet, fragt man wieder und wieder: worin bestand dieser Zauber? diese Gewalt? dieses Problem? Lag es im Geist? in den

---

1) Vergl. „Allgemeine Musikzeitung." (Breitkopf & Härtel) 1840, Nr. 5, S. 90.

2) Nur die schöne Mme. Camilla Pleyel machte eine Ausnahme und behauptete sich, trotz Liszt's mit sieben Koncerten. Als Pianistin hervorragend — eine französische Sophie Menter — war sie zugleich eine der bewundertsten Schönheiten jener Zeit, an deren pariser Triumphwagen (1837) man auch Chopin und Liszt bemerkt haben wollte. Jetzt, bei ihrem ersten Auftreten in Wien, geleitete sie der Gefeierte selbst auf das Podium und wendete ihr die Notenblätter um; Liszt war der einzige, der damals auswendig spielte. Sie hatte die Kühnheit, Weber's Koncertstück, mit dem er vordem gezündet hatte, zu wählen. Die Aufmerksamkeit des Publikums war aber während ihres Vortrags zwischen ihr und ihrem Cavaliere servente getheilt, dessen Toilette nicht minder Beachtung fand. Er war nicht im romantischen blauen Göthe-Frack mit gelben Knöpfen, aber in einem nicht weniger romantischen, in einem grünen Reitfrack (Quäker genannt) mit ebenfalls blanken Knöpfen, in grauem Beinkleid, den Hut in der Hand, erschienen.

3) „Allgemeine Musikzeitung". Ebendaselbst.

4) „Elegante Zeitung" 1840. — Von A. Schindler in seinem 2. Nachtrag der 2. Auflage seiner Beethoven-Biographie (1845) zur Polemik gegen Liszt benutzt.

Sinnen? in den Fingern? in der äußeren Erscheinung seiner Person? — Das gesammte musikalische Europa hat an diesen Fragen Theil genommen, damals und später. Aber erst die fortschreitende Zeit konnte sie beantworten und zum Abschluß bringen. Als der Blick tiefer in die Individualität dieses Künstlers zu dringen und sie sowohl in der Beziehung zu seinem persönlichen Leben, als auch in der Beziehung zu seiner musikgeschichtlichen Aufgabe, mit einem Worte: in seiner Gesammterscheinung zu erfassen vermochte, löste sich allmählich das Problem dieser einzig dastehenden Virtuosenerscheinung. Rufen wir uns ins Gedächtniß zurück, daß Franz Liszt, als er Italien verließ, an einem Wendepunkt nach Innen und Außen angekommen war. Die letzten Jahre, erfahrungsreich und erfahrungsbitter, hatten ihn als Künstler, um mit Schiller zu reden, durch das „Morgenthor des Schönen in das Land der Erkenntniß", daneben aber auch als Menschen durch ein Purgatorium der Erfahrung geführt. Von beiden ergriff sein Genius jetzt gleichsam Besitz.

Von allen Gefühlen, die auf das mächtigste in ihm lebten, war der Schmerz das Element, welches seine Künstlernatur auf ihre Höhen trug. Nicht nur der ideale Schmerz [1], der dem Bruch des Daseins, dem Weltelend entspringt und den Poeten von Gottes Gnaden heimsucht, um ihm zu Flügeln zu werden, die ihn zur Sonne tragen, sondern auch sein Zwillingsbruder, der wilde reale Schmerz aus der Quelle der Täuschungen. Sein Herz war wund davon, aber sein Stolz verbarg die Wunden. Wie tief der Schmerz in allen seinen Gestalten bei ihm eingedrungen, davon zeugt nichts mehr als die ihm gewidmeten Seiten seines Buches „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn". So schreibt nicht die dichterische Eingebung, sondern die menschliche Erfahrung. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß jene großen Stimmungen, die als kühne Siegeszüge oder als trionfo oder als Apotheose in seinen Werken einen breiten Platz einnehmen, ohne die Tiefe und Gewalt des Schmerzes unmöglich wären.

Auf seinem Kunstgebiet war das meiste seines inneren Zustandes noch des bleibenden Austrags gewärtig. Er hatte als Dichter und Denker, nicht als Virtuos oder specifischer Musiker, Italien durchreist. Als Komponist hatte er überwiegend Gesänge

---

1) I. Band, S. 263.

italienischer Meister — Donizetti's, Mercadante's und vor allem Rossini's — dem Klavier übertragen und ihre dem heiteren Leben zugewandten Gebilde poetisirt, ja im goldenen Gaukelspiel der Phantasie sie über sie selbst erhoben. Freundliche Wandersterne an seinem Künstlerhimmel —: wie hätte er ihnen auch nur einen Schatten der inneren Gährungen mit auf den Weg geben können? Was an kompositorischen Plänen in ihm drängte, mußte seiner persönlichen Verhältnisse wegen, welche ihn an der zum Schaffen nothwendigen inneren Koncentration hinderten, ungestaltet bleiben. Als Virtuos war er nur gelegentlich aufgetreten, mehr als solcher und als Improvisator, denn als Interpret. Die Italiener konnte er nur mit Improvisationen und Melodien fassen, welche ihrem südlichen Wesen und ihren Gewohnheiten entsprachen, die zu jener Zeit für eine Interpretation der deutschen Meister mit ihren den Tiefen und Stürmen des Gemüths entrissenen Gestalten ohne alle Vorbereitung waren: über die Äcker Italiens waren noch nicht die pflügenden Schaaren Garibaldi's gezogen.

So nach allen Seiten hin zurückgehalten, erscheint sein Genius zu einer Kraft angeschwollen, die sich als wilde Hochfluth hätte äußern müssen, wäre nicht gleich stark und beherrschend die Besonnenheit — dieses Kennzeichen des ächten Genies — und seine geistige Reife neben ihr gestanden. Angesichts seiner späteren symphonischen Werke ist es unverkennbar, daß, hätte die musikalische Vorsehung ihn schon damals bestimmt, sich als Symphoniker zu äußern, er an gewaltigen Eigenschaften hinter Keinem der Meister zurückgestanden wäre. Mußte auch diese Anerkennung Jahrzehnte hindurch ihm vorenthalten bleiben, so hat sich doch das Urtheil der Jetztzeit, trotz mancher „Heinecken"[1]) in ihrer Mitte, zu ihr hindurchgerungen. Jetzt, wo die Jahre der Virtuosenlaufbahn des Meisters weit hinter uns liegen, tritt es klar zu Tage, daß das Geheimniß seines Zaubers in seiner überschwellenden Schaffenskraft lag und jener ganze Lebensabschnitt ein Schaffensakt war.

Diese Thatsache hebt ihn von einer nur biographischen zu einer musikgeschichtlichen Bedeutung empor. Denn im Lichte der Geschichte und im Lichte des Bleibenden besehen, war seine Kon-

---

1) Heinecken war zur Zeit, als die sixtinische Madonna Rafaels von der Dresdener Bildergallerie angekauft wurde, Direktor derselben und behauptete von dem Kunstwerke, „es sei nur ein mittelmäßiges Machwerk".

certperiode ein großer Schaffensproceß, dessen unvergänglicher Theil die Um- und Neugestaltung des Klavierspiels und des Styls der Klaviermusik in sich barg, abgesehen von manchem anderem, das zu erwähnen der Erzählung der nächsten Lebensperiode Liszt's vorbehalten bleiben muß. Der Liszt'schen Koncertperiode gegenüber läßt sich sagen, daß niemals eine Zuhörerschaft so unmittelbar der Arbeit und den Eingebungen des Genies beigewohnt hat, wie bei ihr. Hier saßen fürwahr die Hörer „bei dem Schaffen selbst zu Gast".

Nur mit solchem Hintergrunde ist es begreiflich und der Nachwelt erklärbar, warum dieser Künstler auf dem Gebiet der Virtuosität einzig und unerreichbar bleiben mußte, trotz der so hervorragenden Kunstinterpreten unserer Zeit, woher die Gewalt und der Zauber kam, den er während der vor ihm liegenden achtjährigen Koncertperiode (1839—1847) und, das menschliche Naturgesetz gleichsam überfliegend, bis hinein in das Greisenalter auf seine Hörer ausübte, mochten diese zur Menge oder zu den Königen und Fürsten der Staaten und des Geistes zählen. Eine Menge von Essays in allen Zungen des gebildeten Europa belegen und bezeugen das. Ja — es kann nicht oft genug ausgesprochen werden —: nur der mit vollem menschlichen Gehalt und der Schaffensgewalt der poetischen Phantasie gefüllte Geist, gepaart mit der Einbildungskraft, die im Moment sich mit dem Wechsel des fluthenden und schwebenden Lebens identificirt, konnte solche Wunder vollziehen — Klavierspiel als solches, und wäre es komponirt aus der Fingergewalt aller Virtuosen unseres Jahrhunderts, nimmermehr!

So durchwanderte und durchflog er ganz Europa, so stand er jetzt vor den Wienern. Nur ein Hauch — und seine Phantasie war erregt, im Schwingen; nur ein linder Luftzug — und sie war entzündet, in Flammen. Ein Orkan der Leidenschaft brach los, durchzuckt von Schmerz, durchzogen von dem Blut geheimer Wunden — ein Sonnenmeer von Seligkeiten, beflügelt von glühendem Lieben, von dem Athmen nach überirdischen, idealen Wonnen. Über alle Geistesschauer aber, über den Orkan der Leidenschaft und über das sonnige Meer der Seligkeit breitete sich jene wunderbare Besonnenheit, die nie jenen unterliegt, sondern gebieterisch sie lenkt. Wie ein pythischer Gott, entzückend, berauschend, gewaltig, gebot er den Gemüthern. Seine jede Stufe, jede Schwebung in sich tragende Skala der rein-menschlichen Gefühlsaccente fand ihren

Widerhall bei seinem tausendherzigen Auditorium, in dessen Innerstes er mit seinem Ich hineingriff. Der Hörer fragte nicht mehr den neben ihm Sitzenden: fühlst Du so? Erbebend langte er nach dem eigenen Herzen: es war das eigene Leid, das eigene Lieben, Hoffen und Sehnen, das in Tönen zu ihm sprach — der eigene Sturm der Leidenschaften, das Unterliegen unter sie, der Sieg über sie.

Wenn er jetzt seinen „Erlkönig" spielte, brachte er eine Wirkung hervor, die vordem niemand geahnt hatte. Die Wiener kannten ihn, seit Vogl ihn gesungen (1823) und sein Vortrag sie Schubert als Genie erkennen ließ, seine Klänge hatten sie aber nie so berührt, so entzückt, so durchschauert und ergriffen bis ins Mark. Zog nicht der spukhafte Zauber der Elfenwelt mit Singen und Spielen und tanzendem Reihen, wie in Wirklichkeit an ihnen vorbei? Sahen sie nicht den König der Erlen Roß und Reiter und Kind im Nebelstreif der Nacht umkreisend? Hörten sie nicht im sausenden Galopp des Rosses Hufe den Boden schlagen? Das war nicht eines Rosses gewöhnliches Rennen. Unter des Künstlers Fingern pulsirte in diesen Rhythmen, gleichsam von Grausen gepeitscht, eine Unheimlichkeit, welche ebenso entsetzend wie entzückend war — man fühlte die Angst, die tödliche Angst des Reiters, man hörte dabei das feenhafte, verlockende Flüstern des Geisterkönigs, dessen Kreisen des Kindes Herz enger und enger umschnürte, bis drastisch der Todesschrei erscholl:

„Mein Vater, mein Vater — jetzt faßt er mich an,
Erlkönig hat mir ein Leids gethan!"

Die Angstrufe des Kindes gab der Künstler, ganz im Gegensatz zu dem dämonischen Spuk, in realem Ton, wie aus der Wirklichkeit heraus. Er schuf hiermit einen Kontrast, welcher aus dem Vorgang etwas einziges machte und eine Wirkung hervorrief, die kein Künstler wieder erreicht hat. Keiner vermochte seine Accente ihm abzulauschen oder nachzuahmen; selbst bei den vollendetsten Virtuosen blieb das Roß, trotz geisterhaftester Pianissimi, nur ein Roß, der Gesang nur Gesang, das Ende nur ein Ende. Weder die magnetische Anziehungskraft der Versuchung, noch die Spannung der tödlichen Katastrophe machte sich in so dämonischer Unmittelbarkeit bei den Hörern fühlbar, wie bei diesem Dichter am Klavier. Hier lauschte jedes Frauen-, jedes Mannesherz dem fliehenden, mit kaltem Schweiß bedeckten Roß, wie es dem Puls-

schlag seines eigenen Herzens gelauscht, als es vor irgend einer schön singenden Leidenschaft floh und diese mit falschem Locken es verfolgte — und endlich stürzte alles zusammen — — und alles war todt! — — — Jeder fühlte ein Stück eigener Geschichte, die sich in stiller Nacht, oft nur in der Phantasie, dazwischen aber auch in Wirklichkeit abgespielt. Das fühlten die Hörer bei Liszt's „Erlkönig", und das machte sie erschauern, weinen und jauchzen, wie Klavierspiel es nie vor noch nach ihm hervorgebracht hat!

Wie bei dem „Erlkönig", erging es bei seiner Klavierübertragung des „Ave Maria" von Schubert. Welche poetisch-religiöse, an Verzückung streifende Wonne und Inbrunst, im Hintergrunde geheimes Herzeleid, enthauchten diese dem Madonnencultus geweihten Töne! Wie Sommerabendluft und Kapellenstille überkam es die Hörer.

Und dann wieder, wenn der Künstler Sätze aus Beethoven's „Pastoral-Symphonie" spielte — aus einer Symphonie auf dem Klavier! im Koncertsaal! Wer hatte je eine solche Idee gefaßt? Gerade diese Symphonie war in Wien, mit dem Klang und der Farbe des Orchesters, wie ihr Schöpfer sie vorgezeichnet, eingebürgert. Hier in Wien war jeder ihrer Gedanken, ihrer Melodien und Akkorde dem Ohre gleichsam an den Klang dieses und jenes Instrumentes gebunden, wie Beethoven es vorgeschrieben. Viele der Anwesenden hatten sie noch unter seiner eigenen Leitung gehört [1]), jeder Ton, jeder Klang war ihnen vertraut — und nun als Klaviersatz! Das Bedenken und die Mißbilligung, welche auf vielen Gesichtern lag, mußte gerecht erscheinen. Liszt hatte das „Scherzo" (nach Beethoven's Überschrift: „Lustiges Beisammensein der Landleute"), das „Ungewitter" und den „Hirtengesang" (Finale) zum Vortrag gewählt.

Schon nach den ersten zwanzig Takten lag freudige Helle auf allen Gesichtern. Das feine Ohr der Wiener wußte bald die gewohnten Klänge zu finden. Sie hörten, wie zum leisen Strich der Geige und der Bratsche sich nacheinander Violoncello und Baß einfanden; wie zur tanzenden Geige die tolle Flöte kam, wie der Fagott dudelnd und näselnd dazwischen summte und Oboe und Klarinette und endlich auch Horn und Trompete hineinjubelten in

---

1) Beethoven führte die „Pastoral-Symphonie" zum ersten Male in seinem Koncert am 22. Dec. 1808 im großen Theater an der Wien auf.

das fröhliche Fest auf dem Lande. Das war ihr Beethoven! ihre Pastoral-Symphonie! Kein Ton fehlte, keine Verschiedenheit der Klangfarben. Manches fühlten sie sogar gesteigert zu vollerem Ausdruck und greifbarerer Wirklichkeit. Der Eine am Klavier machte sie das Orchester, allmählich auch den Komponisten vergessen. Er führte sie; und ganz unter der Macht seines Geistes folgten sie seinem Vortrage der verschiedenen Sätze. Sie jubelten bei seinem Scherzo — sie erzitterten bei dem in die Lustbarkeit hineinplatzenden Sturm mit seinem Wetterleuchten und krachenden Donner als ginge es zum letzten Gericht — und wieder zogen die neubelebenden, beseligenden Gefühle ins Herz, welche die zurückkehrende Ruhe der wieder sich abkühlenden Natur in der Menschenbrust erweckten. Ja, „der Sturm war sein Metier", aber auch jene gereinigte Luft, welche dem Sturm folgt und das erschrockene Herz in die befreienden Höhen des Gebetes und der Andacht führt. — Beethoven feierte durch Liszt einen neuen Sieg, wie er durch Orchesterdarstellungen ihm vielleicht niemals oder nur in den seltensten Fällen bis dahin zu theil geworden war.

Was Göthe in seinem „Erlkönig", Beethoven in seinem „Scherzo", seinem „Sturm" symbolisirte, das sprach er aus — die menschlichen Gefühle, das menschliche Leiden, das ins menschliche Herz sich spielende und in ihm sich entwickelnde Drama. Im „Scherzo" handelte es sich bei ihm nicht mehr um grobkörnige und tanzende Bauern, im „Sturm" nicht mehr um ein reales, mit Gefahr drohendes, tosendes Unwetter — der Tanz wurde zu rhythmisirten Pulsschlägen glücklicher Tage, die traumartig, leidenschaftlich dahinrauschten. Vielleicht schwebte hierbei diese oder jene Gestalt, dieses oder jenes Erlebniß, dieser oder jener Gedanke an des Künstlers Seele vorbei: der „Sturm" wurde zu einem Schicksalssturm, zu einem Unabwendbaren des Geschicks, bei dem seine eigenen Thränen flossen, seine eigenen Wunden bluteten — und in jener Zeit blutete viel in ihm. Im „Gebet nach dem Sturm" lag dann sein ganzer Glaube an die Zukunft der Menschheit, deren Loos hinaushebt über alle irdischen und alle individuellen Schmerzen. — Da konnte es sich oft ereignen, daß nach solchen Vorträgen sein Aussehen todtbleich war und sein Auge irrte als sähe es Geister, oder auch dicke Thränen ihm entfielen, während sein Auditorium in seiner Ergriffenheit in einen unbeschreiblichen Tumult ausbrach, der seinen Beifall ins Grenzenlose trieb. Denn

das fühlten alle, Gelehrte und Studenten, Männer und Frauen und vor allem die heißblütige Jugend, daß solche Stürme, solches Wetterleuchten, solcher Frieden und solche Seligkeiten außerhalb täglicher Menschensphären liegen — in Sphären, von Allen geahnt und von Wenigen betreten. Der Dacapo-Ruf folgte dem Dacapo. Es ereignete sich an einem Abend — es war anfangs Februar 1840 im großen, zu den Räumen der Burg gehörenden Redoutensaal, ein Koncert zum Besten des Bürgerspitalfonds —, daß der Künstler außer einem sehr reichen Programm[1]) den „Erlkönig" zweimal, das „Ave Maria" dreimal in stets anderer und in nie gehörter Weise nacheinander spielte. Der Hof, an der Spitze Kaiser Ferdinand, die vornehmste Welt Wiens war anwesend. Die immensen Räume hatten seit Angelica Catalani's und Nicolo Paganini's Auftreten keine solche Menschenmasse aufgenommen. Niemand dachte mehr an Technik und Klavierspiel, man fühlte und hörte nur die Sprache der Musik — hier dichterische Offenbarungen. Das Entzücken schwoll von Nummer zu Nummer. Er selbst schien getragen von der Begeisterung seiner Hörer. Selbst seine physischen Kräfte übersprangen im kühnen Wettlauf mit der Phantasie die Barrieren der im allgemeinen gültigen Grenzen der Natur. Mitternacht war vorüber; im Saal hatte sich eine Temperatur entwickelt, daß das Wasser an den Wänden herunterlief, die Nummern des Programms und viel mehr, als darauf stand, hatten die Zuhörer bereits gehört, und noch immer verlangten sie noch mehr zu hören. „Ein Improvisato!" rief die aufs höchste erregte Menge.

Der Künstler gewährte. Schnell hatte sich ein kleines Wahlkomitee gebildet; das Publikum schlug die Themen vor, das Komitee entschied über sie. Gewählt waren: die österreichische Volkshymne „Gott erhalte Franz den Kaiser", eine Cantilene Thalberg's und eine Walzermelodie von Strauß. Letztere — „das Leben ein Tanz" — war von den Schiedsrichtern verworfen worden, Liszt aber konnte sich nicht von ihr trennen und erbat sie sich als Appendix. Die Wähler murrten über eine solche Zusammenstellung — wie still wurden sie! Sein geniales, kunstvolles

---

1) Beethoven's (?), Weber's „Aufforderung zum Tanz" und „Koncertstück", Liszt's „Hugenotten-" und „Sonnambula-Fantasie", seine „Ungarischen Märsche" nach Schubert und verschiedene Lieder dieses Meisters u. a.

Verschmelzen dieser heterogenen Motive zu einem den Kulminationspunkt technischer Bavour nahezu überragenden Ganzen versöhnte die hartnäckigsten Widersacher des Dreivierteltrhythmus und schlug die frühere Opposition. Wie koste die Tanzweise auf dem Spiegel des Parkets, in einem Kerzenmeer unbeschreiblich vornehm und kokett mit der Kaisermelodie! Wie unnachahmlich graciös schien sie getragen von Spitzenwolken, Rosen- und Veilchenduft! wie berückend schlangen sich die Arabesken, Diamanten und Perlen um sie — ja, der verachtete Walzer erhob sich zum Schluß der Improvisation zu einem elektrisirenden Dithyrambus der Freude!

Jubel, Jauchzen, Ekstase — „Mehr! mehr!" riefen Hunderte von Stimmen durcheinander. Und noch einmal setzte sich der Künstler an das Instrument und spielte eine der wundersam trotzig-melancholischen Weisen seines ungarischen Vaterlandes. — Die Thurmglocke schlug ein Uhr. »Dacapo! Dacapo!« hallte es im Saal. Dieses Mal aber war der Ruf vergeblich. Wie im Rausche entfernte sich das Auditorium.

Liszt's Koncertprogramme überraschten wie früher durch ihre Reichhaltigkeit — wenn diese Bezeichnung gegenüber einem Geiste gültig ist, der keinen Kampf mit der Materie kannte und dem der Inhalt der Kunst und ihrer Werke wie ein offenes Buch vorlag. Ebenso waren sie gefüllt mit Novitäten eigener Arbeit. Hatte er seine Zuhörer durch den Vortrag von Beethoven's Emoll-Koncert, Bdur-Trio, Dmoll-Sonate u. a. bis in die Tiefen des Gemüths erschüttert oder mit Chopin's sporenklirrenden und elegischen Polenpoesien berauscht, dann verlangten sie um so mehr nach seinen eigenen Kompositionen. Hier erkannten sie das Gebiet, auf dem er ungehindert und ohne Schranken ganz er selbst sein konnte und seine individuellen Besonderheiten und Stimmungen in neuen Formen, in neuen harmonischen Kombinationen, Wendungen, neuem Figurenspiel und Passagenwerk aussprach, wo er dem Kunstausdruck und der Virtuosität alles das errang, was Paganini nur als eine leiseste Ahnung in diese Sphäre hineingetragen hatte.

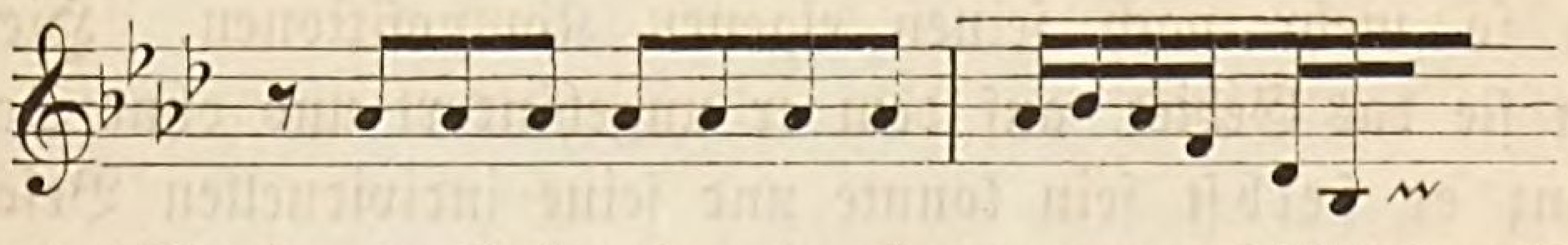
Ähnlich wie damals die Literaturfreunde jeder neuen Romanerscheinung mit Spannung entgegen sahen, so war die Musikwelt Wiens voll Erwartung jeder seiner von ihm selbst vorgetragenen

neuen Kompositionen. „Er soll viel Neues mitbringen“, war vor seinem Eintreffen in Wien zum öfteren in verschiedenen Journalen zu lesen[1]. Um der Erwartung zu genügen, vor allem aber auch um seine Kompositionen zu erproben und ihrem Zwecke zuzuführen, finden wir sie mehr auf seinen Programmen als früher. Sie brachten von seinen Übertragungen: Schubert's „Die Stadt“, „Ave Maria“, „Das Fischermädchen“, „Aufenthalt“, „Der Atlas“, „Die Taubenpost“[2], „Erlkönig“, „Ungarische Melodien“ und „Märsche“, Rossini's „L'Orgia“ und „Neapolitanische Tarantelle“, Beethoven's Scherzo, Ungewitter und Hirtengesang der Pastoral-Symphonie; von seinen Kompositonen die Etüden: „Mazeppa“, „Eroika“ und „Ricordanza“; die „Hugenotten-“, „Puritaner-“, „Lucia-“ und „Sonnambula-Fantasie“, die Dante-Sonate, Valse di Bravura und »Au lac de Wallenstadt«.

Unter seinen Fantasien über Opernmotive war die

Sonnambula-Fantasie[3],

welche er für die jetzigen Koncerte komponirt hatte, neu. Ihr liegen die Themen zu Grunde: „Leise, leise, darf ich hoffen“, — „Kummer und Trauer trübt seinen Blick“, — „Ach, Gedanken nicht ermessen diese Wonne, die ich fühle“ (Finale). Sie gehört zu seinen glanzvollsten Virtuosen-Wunderthaten jener Epoche, kompositorisch wie pianistisch. Voll technischer Genieblitze und Erfindungen erscheint sie im Vergleich mit den Fantasien seiner dem Zeitgeschmack huldigenden Zeitgenossen als eine Gigantin. Ihr Passagenwerk, einheitlich aus einem gebrochenen, sehnsuchts-düster klingenden Septimenakkord entwickelt:



ist durch dissonirende Nebentöne zu einem unvergleichlichen Schmelz und Glanz gesteigert; desgleichen ist der dynamische Aufbau des-

---

1) Rob. Schumann's „N. Zeitschr. f. M.“ 1839, No. 43, S. 172 u. a.

2) Während seines Wiener Aufenthaltes (1839—40) übertrug er die unter dem Titel „Schwanengesang“ zusammengefaßten Lieder. Ihm folgte der Cyclus „Winterreise“ (I. Bd., S. 513).

3) Verlegt bei J. Schuberth & Co., Hamburg, Leipzig und New-York 1842.

selben mit den Melodien wie organisch verwachsen, von leidenschaftlicher Gewalt. Der Komponist übergab sie erst 1842 dem Druck. Er liebte seine Kompositionen und trug sich im Geiste viel mit ihnen, änderte und verbesserte bis zu dem Punkt, an dem angelangt er sie ihrem Schicksal überlassen zu können fühlte. Hierbei war die Beobachtung ihrer Wirkung, während er sie öffentlich spielte, von nicht zu unterschätzendem Einfluß. Bei jeder Figur, bei jedem Lauf behielt er die Linie und Farbe im Auge, ja den Einzelton und die Pause, wie sie zum Ganzen wirkten und dem Bilde entsprachen, das er gerade den Melodien entwindend inscenirte. So kam es, daß seine Kompositionen den Eindruck machten, als seien sie fix und fertig sonder Sorg' und Müh' einer glücklichen Stunde entsprungen. Wie viel er aber an ihnen verbesserte, zeigt sich am deutlichsten an den Umarbeitungen, die er bei vielen derselben oft nach einem langen Zwischenraum nochmals vornahm und deren ich schon mehrfach gedachte. Auch die Sonnambula-Fantasie liegt in einer zweiten, ohngefähr dreißig Jahre später erschienenen Version vor. Ohne Veränderung der Grundlagen, zeigt sich das Passagenwerk durch harmonische Verdoppelungen noch farbengetränkter. Eine größere Klangverdichtung und Vereinfachung der Bässe, die anstatt der rauschenden Akkordtremoli jetzt in Akkorden auf verschiedene Oktaven vertheilt zusammengefaßt sind, trägt zur größeren Durchsichtigkeit des Ganzen bei. Man könnte sagen, sie giebt der „Scene" mehr Luft und Perspektive[1].

Denn seine Opernfantasien sind alle mehr oder weniger dramatische Scenen, die aus den ihnen zu Grunde liegenden Melodien herausgewachsen sind. Das ist vor allem bei ihrer Beurtheilung und ihrem Vortrag festzuhalten!

Veränderungen, wie die angedeuteten, lassen sich bei allen seinen in neuen Ausgaben vorliegenden Kompositionen nachweisen, denen nachzuspüren dem Musikbeflissenen überlassen bleiben muß. Als der Komponist diese Fantasie 1842 veröffentlichte, war kein Pianist im Stande, ihre technischen Schwierigkeiten zu bemeistern. Später war es anders. Die jungen Klaviertitanen wurden mit den Noten fertig, aber unter keines Fingern wollten sie wieder, schmachten,

---

1) Einer Darstellung der geschichtlichen Entwickelung der Klaviermusik dürfte es unumgänglich sein, diese Fantasie Liszt's zu durchforschen, auch bezüglich der modernen akustischen Pedalbehandlung.

sprühen, glühen und zu Scenen werden, wie unter den Fingern ihres Herrn und Meisters. Im ganzen genommen, machte sie weniger Glück als andere seiner dramatisirten Opernmelodien. Sie ging in ihren Harmonien zu sehr über Bellini's „Nachtwandlerin", deren immer süße Melodien keinen herben Kern im Munde ahnen ließen, hinaus, um vom Publikum, das an sie gewöhnt war, gewürdigt werden zu können.

Zu seinen Novitäten gehörte ferner die Bearbeitung der

Ungarischen Melodien[1]) **und Märsche**[2])
von Franz Schubert.

Hauptsächlich zum Koncertgebrauch. Ursprünglich zu vier Händen gesetzt — die »Divertissements à la Hongroisse« opus 52 — übergab er sie mit vielen glänzenden Zuthaten zwei Händen. Die Märsche nach Schubert, vier an der Zahl (der Ungarische Marsch ist den „Divertissements" entnommen) erhielten sich seine besondere Sympathien durch alle Lebensperioden. Der „Ungarische Marsch" allein liegt in drei Versionen vor[3]). Außerdem instrumentirte und bearbeitete er für großes Orchester[4]) die Märsche ebenso glänzend als charakteristisch: man vergleiche die Zusammenstellung der Instrumente des „Trauermarsches" mit dem „Reitermarsch". Diese orchestrirten Märsche endlich übertrug er, dem Wunsche ihres Verlegers nachkommend, dem Klavier zu vier Händen[5]), womit er wieder bei ihrem Ausgangspunkt ankam. Aber welche Wandlungen! Es dürften wenig Kompositionen derartiges aufweisen, wie das Original und diese letzte seiner Früchte, von denen jede von einer innigsten Hingabe an Schubert's Muse zeugt, sie schützt und zugleich mit einer sie verherrlichenden Inspiration umgiebt.

---

1) „Ungarische Melodien" in zwei Ausgaben: a) für den Koncertgebrauch und b) in leichter Spielart. Übertragen 1838; edirt Haslinger.

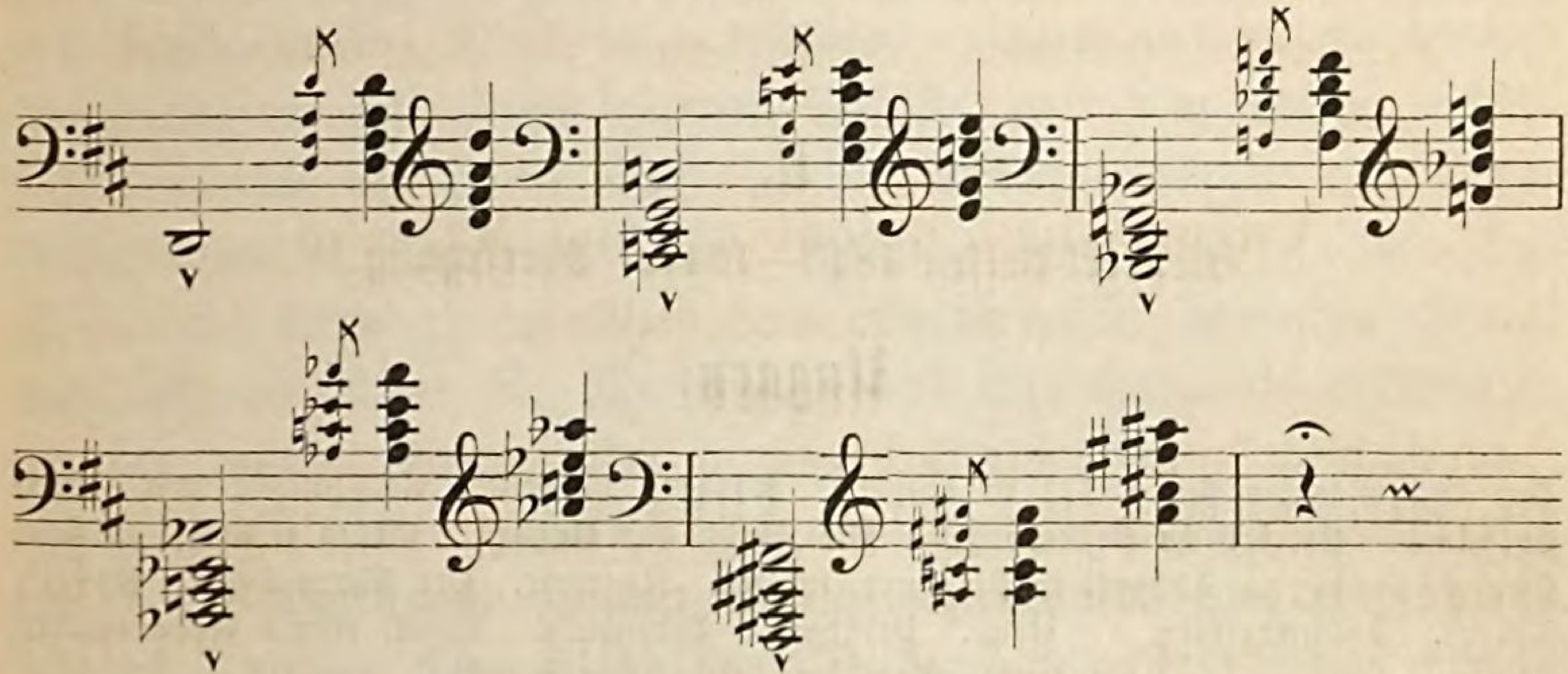
2) „Märsche". Übertragen 1838; edirt A. Diabelli. Wien 1846.

3) Die erste edirte Ausgabe befindet sich in der Sammlung von 1846; die zweite ist ein Separatabdruck unter dem Titel: „Ungar. Marsch", Diabelli & Co. 1863; die dritte bei Cranz in Hamburg edirt 1880 (?).

4) Edirt A. Fürstner, Berlin 1871.

5) Edirt A. Fürstner, Berlin 1880.

Mit seiner schon früher erwähnten »Dante-Fantasie quasi Sonata« (I. Bd., S. 462) trat er jetzt ebenfalls zum ersten Male an die Öffentlichkeit. Dieses gewaltig angelegte Werk, von dem zu bedauern ist, daß es nicht auch in orchestraler Form vorliegt, fand damals noch kein Verständniß. Die Musiker waren frappirt über die gigantischen, chromatischen Harmonienzüge über Orgelpunkte, sowie über die neuen damals unerhörten Modulationen, wie z. B.:



aber Ohr und Gefühl waren noch todt für sie. Sie galten als Extravaganzen eines excentrischen Virtuosen. Lebensfähigkeit hätte ihnen Niemand zugesprochen. Heutigentags ist es anders. Sie sind unserem Ohr und unserer Gefühlsweise geläufig und finden keine Widersacher mehr.

II.

(Koncert-Reisen 1840—1847. Fortsetzung.)

Ungarn.

Der Enthusiasmus für Liszt in Ungarn. Liszt's historische Verflechtung mit seinem Vaterland. Patriotische Bestrebungen. Die Musik der Ungarn. Liszt's Brief an Graf Leo Festetics. Ankunft in Preßburg, in Pest. Koncerte. Der Ehren-Säbel. Liszt's Anrede. Abschiedsfêten. — Raab. Preßburg. Oedenburg. Besuch seines Geburtsortes. Ungarische Melodien. Heroischer Marsch.

Liszt's Koncerte in Wien rauschten hinüber in das nahe Ungarland. Man hatte hier gespannten Ohrs die Klänge verfolgt — die Klänge der Begeisterung, die seinen Namen verherrlichten; man hatte die Kränze und Lorbeerkronen zu zählen gesucht, die Wien 1838, dann Städte Italiens und jetzt wieder Wien ihm geworfen. Mit einem Worte: das Auge der Vaterlandsliebe maß seine Schritte; es hing mit Spannung, Hoffnung, Stolz an ihm. Denn er, der Verherrlichte, gehörte zu ihnen: in ihrem Lande hatte seine Wiege gestanden, umweht von den großen Eigenschaften ihrer Nation; edle Magnaten hatten den Genius des Knaben beschützt — und er, er hatte dieser Gaben keine vergessen! Voll Dankbarkeit und Liebe hing er an seinem Vaterland und vor aller Welt hatte er es mit Wort und That bekannt! Ja er gehörte zu ihnen! er war ein Sohn der edlen, herrlichen, heroischen Hungaria!

So jubelten heißblütig die Ungarn. Ebenso erwarteten sie ihn.

Seit jenem Moment, als er so unerwartet auf der Wiener Koncertarena erschienen [1]) und sein hochherziges Beispiel zugleich eine Sturmglocke um Hülfe für die in einer Nacht um ihr Obdach

---

1) I. Bd., XXV. Kapitel.

gebrachten Bewohner der ungarischen Donauländer geworden war und dieser Ruf ein Echo gefunden hatte von der Theiß bis zur Seine, so daß von allen Seiten Unterstützung zuströmte, — seit jenem Moment hatte sich daselbst Dankbarkeit und nationaler Stolz des Namens des Künstlers mit Enthusiasmus bemächtigt. Wie der Adel, wie die am Kulturwerk der Nation arbeitenden Patrioten, so nahmen die unteren Schichten des Volkes, bis zum musizirenden Sohn der Pußta herab, Theil an demselben. Jenen war er ein Genie, das gleichsam aus ihrem eigenen Selbst, aus dem edlen, ritterlichen Fleisch und Blut ihrer Nation hervorgewachsen dem ungarischen Namen Ruhm und Ehre brachte, dem letzteren aber war er ein die Wunden der Noth mit Wundermacht heilender König, dem dasselbe Etwas die Macht gab, das ihre eigene so wildlustige und so trotzig-traurige Fidel in Bewegung setzte.

Liszt's damaliges Erscheinen traf gerade mit dem staats- und nationalgeschichtlichen Moment Ungarns zusammen, der nach jahrelangem Kampfe seine historische Stellung und Autonomie ihm zu sichern versprach. Das ganze Land stand im Feuer des Patriotismus; vor allem waren die Fragen der höheren Bildung an allen Enden von ihm ergriffen. Jahrhunderte hindurch war die Entwickelung des Landes zurückgehalten worden. Obwohl reich gesegnet an Fruchtbarkeit und Schönheit, wie irgend eines der bevorzugtesten Länder Europas, sein Besitzer, der Magyar, ausgestattet mit Charaktereigenschaften, welche nur aus einem ritterlichen Geist hervorzugehen vermögen, der von der Civilisation noch nicht geschwächt, vom secirenden Intellekt noch nicht gebrochen, von der erwerblichen Gewinnsucht noch nicht befleckt ist, hatte Ungarn als Staat neben den andern Staaten Europas doch nicht zu der Stellung vordringen können, zu der es alle Anwartschaft in sich zu tragen schien. Innere Fehden, die Urfehde zwischen Eingeborenen und Eingewanderten, zwischen Orient und Occident, — Sprachrivalität, — Bürger- und Türkenkriege, — politisches Mißgeschick, bei dem die Abhängigkeit von einem andern Staat dem ausgeprägten Freiheitswillen und Freiheitsstolz des eingeborenen Ungarn, des Magyaren, das härteste Joch der Erde war, hatten die nationale Einheit und Entwickelung von allem Anfang an gehemmt, gestört, zersplittert.

Kaum, daß in einer anderen Landesgeschichte so häufig die Momente kraftvoll nationaler Erhebung und aufstrebenden Bewußt-

seins mit Perioden des inneren Verfalls und des Krieges nach Außen wechseln, wie hier. Deutschland lag brach und im innersten Mark erschüttert, als die Revolutions- und Kriegsfurie des dreißigjährigen Kriegs ihr Zerstörungswerk schloß — Ungarns Geschichte erzählt von einem beinahe zweihundertjährigen Krieg mit den wilden Schaaren der Beherrscher des osmanischen Reichs! Ungarns Geschichte birgt, man möchte sagen, Jahrhunderte, die einer großen Tragödie gleichen.

Trotz aller Hemmnisse, welche von Innen und Außen dem Gedeihen der nationalen Bildung des Landes entgegengetreten waren und dessen Söhnen mehr den Helden- als den Sinn friedlicher Kunstpflege anerzogen, hatte es dennoch alle die Keime und Erstlingsblüthen des geistigen Lebens getrieben, in welchen der Geist nationaler Eigenartigkeit sich äußert und Bahn bricht. Ungarn besaß seine vaterländischen Volkslieder, seine Trauer- und Liebesgesänge, einen Ansatz zur geistlichen Literatur, seine Mysterien und Schauspiele, seine Geschichtschroniken: somit alle Theile der Vorschule einer Nationalliteratur in ungarischer Sprache. Als unser Jahrhundert heraufstieg, war letztere, obwohl die französische Literatur die vaterländische verdrängte und Joseph II. die deutsche Sprache zur Geschäftssprache erhoben hatte, bereits vollkommen poetisch durchgebildet, fähig dem Gedanken wie dem Schwung der Phantasie und des Herzens zu folgen und sie in künstlerischer Form zum Ausdruck zu bringen. In den Dramen Kisfaludy's, in den epischen und lyrischen Dichtungen und Gedichten von Czuczor, Berzsenyi, Kölcsey, Vörösmarty feierte, trotz exotischer Einwirkungen, die ungarische Poesie ihre Klassicitätsepoche. In den Dichtern aber hatte der Nationalgeist seine künstlerischen Schwingen entfaltet. Im Fluge kühner, ihrem romantischen Vaterlande mit seinen Bergeshöhen und wilden Klüften, seiner Üppigkeit und seinen unübersehbaren Pußten entnommener Bilder, gefüllt und gemischt mit den seine Geschichte begleitenden Klängen des Heldenthums, der Trauer, der Klage, des Verzweiflungsschmerzes sprach ihr Mund zu den Ungarsöhnen und rief sie auf zu großen Thaten. In ihren Dramen führten sie ihnen ihre Geschichte vor, in kräftigen Hymnen besangen sie ihre Helden und Heldengeschlechter von Árpád, dem kühnen Besitzergreifer des Ungarlandes, von König Stephan, dem Bringer des Christenthums, an bis herauf zu Franz Rákóczy II., dem Befreier von türkischen Übergriffen. Ihre Lieder

priesen die Vorkämpfer des nationalen Gedankens, weckten im Volke das Bewußtsein seiner Tugenden und schürten sein Sehnen und Streben nach großen Zielen.

Die Gemüther waren erfüllt hiervon. Der Kampf um vaterländische Rechte, von Maria Theresia gewährt und beschützt, von ihrem Sohne Joseph II. wieder entzogen, entbrannte. Der Patriotismus baute in beispielloser Opfergluth Landesschulen; er rief großartige Stiftungen, gelehrte Gesellschaften, Nationaltheater, die „ungarische Akademie der Wissenschaften" und viele andere Anstalten ins Leben. Der glückliche Moment schien endlich gekommen, welcher der die Reichstage zu Wien zum Schauplatz heftiger Kämpfe machenden national-politischen Bewegung unter ihrem energischen Führer, dem Grafen Stephan Széchenyi, den Sieg verschaffte und dem Staat seine eigene Verfassung, seine Kirche, seine Sprache sichern zu wollen versprach. Der Gedanke, eine nationale Einheit und Bildung erlangen zu können, welche die vaterländische Industrie, Wissenschaft und Kunst denen der europäischen Kulturstaaten gleich stellen werde, erschien nicht mehr als eine bloße Chimäre, sondern als ein Recht, dem durch Arbeit und Thaten Geltung zu gewinnen sei. Es war ihnen Ernst mit ihren Zielen. Die Zahl und Art der Schulen für das Volk wie für alle Stände wuchs, vaterländische Talente wurden unterstützt, jede vaterländische Leistung enthusiastisch begrüßt — enthusiastisch, wie nur eine so feurige, so im Innersten romantische Nation, wie die ungarische, es konnte.

Wohl war ihre Geschichte reich an hervorragenden Namen. Der größere Theil derselben aber gehörte Helden an, deren gezogenes Schwert der Vertheidigung des Herdes und des Vaterlandes gegolten; kleiner war die Zahl derer, die für die geistigen Güter gestritten hatten. Nicht jedes Geist- und Kunstgebiet hatte einen Vertreter. Unter den Männern der Gelehrsamkeit und Literatur befanden sich noch viele Lücken; neben den Poeten fehlten die Kunstbrüder, deren Meißel und Palette Ungarns Helden und blutige Dramen in Marmor und Farbe den zukünftigen Geschlechtern überliefern sollten, es fehlten die Kunstbrüder, welche die musikalischen Naturlaute ihres Schmerzes, ihres Frohlockens, ihres inbrünstigen Gebetes und religiösen Kultus zum Kunstwerk als Oper, als Symphonie, als heilige Messe verdichtet hätten.

Die volksthümliche Musik der Ungarn hatte allerdings wie

in einem heißen Strahl alle die Elemente in sich eingesogen, aus denen das Wesen des Magyaren sich zusammensetzt. Es schien als sei ein Theil seines Herzschlags in sie hinübergegangen und setze sich hier fort, in bleibender Wechselbeziehung und Wechselwirkung mit ihm. In ihrer Skala, in ihrer Rhythmik und in ihrer Ornamentik[1]) trug sie eine Eigenartigkeit in sich, die ihr ein von anderer Volksmusik absolut verschiedenes Gepräge gab und zugleich hinwies auf die Potenzen ihrer Gefühlsart. Keine andere Tonleiter drückt derartig, wie die ihre[2]), die todesöden und todestrotzigen Gefühle aus, welche der Geschichtstragödie eines vom Osten stammenden Volkes innewohnen, — keine andere Rhythmik, wie die ihre, ist so unvergleichbar waffenklirrend, so hoch zu Roß, so voll fliegender und leidenschaftlich vibrirender Lebenslust des Temperaments einer zwischen Orient und Occident sich entwickelnden und aus Orient und Occident komponirten Nation, — und endlich keine Verzierung, der ein Lieben, Sehnen und Werben aus dem Auge spricht, wie der ihren.

Ungarns Weisen, mochten sie dem Krieg, dem Tanz oder dem pastoralen Leben entsprungen sein, trugen alle dieses Ureigene in sich. Von einer Generation der andern übergeben, waren sie eine gehörliche Überlieferung durch seinen Zigeunermusiker[3]), dessen eigenartig inspirirt angelegte musikalische Begabung sie stets von neuem schuf und sie der Stimmung des Moments gemäß nicht vortrug, nein: sie vorschluchzte, vorstöhnte, vorjubelte! Seine Fidel hatte sich der Melodie bemächtigt und sie zur Grundlage seiner vom Zigeunerorchester begleiteten Improvisation gemacht. Mit dieser Instrumentsprache waren die Lebens- und Festgewohnheiten, ja Seelenzustände des Magyaren auf das engste ver-

---

1) Siehe Fr. Liszt's „Gesammelte Schriften" (deutsch bearbeitet von L. Ramann) VI. Bd., S. 282 u. f.

2) Die harmonische Molltonleiter mit übermäßiger Quart.

3) Ohne den ungarischen Zigeunermusiker ist die volksthümliche Musik Ungarns undenkbar, mochte hierbei jenem das musikalische Erstlingsrecht zufallen oder nicht. Diese wohl für immer schwebend bleibende Frage versuchte Fr. Liszt in dem vorgenannten Buche zu beantworten. Wie dem aber auch bezüglich ihrer sei, eines wird dem zigeunerischen Musiker wohl für immer zugestanden werden müssen: daß durch ihn die volksthümliche Musik Ungarns Instrumentsprache geworden ist. In anderen Ländern ist die Volksmusik durch alle Zeiten vokal geblieben.

wachsen. Bei keinem Volk äußert sich noch heute die Liebe zur volksthümlichen Musik, das Verwachsensein mit ihr mit so vibrirender Leidenschaft, wie bei dem ungarischen. Man muß es miterlebt haben, wie ein vom Schmerz Getroffener sich des Zigeuners Geige dicht ans Ohr legen läßt und dessen Weisen lauscht bis die Thränen seinem Auge entströmen und sein konvulsivisches Schluchzen sich mit dem Schluchzen der Geige vereint. —

In der Zeit des nationalen Aufschwunges, von dem wir hier erzählen und in welchen Liszt's Frühjahrs-Koncerte in Wien (1838) fielen, hatte es den ungarischen Patrioten nicht entgehen können, daß ihr Land musikalisch noch nichts hervorgebracht hatte, was kunstgültig sich der Musik der die Bildung vertretenden Nationen nähern könne. Und jetzt Liszt! Ein musikalisches leuchtendes Genie, das sich als Ungar bekannte! — War schon der Zweck seiner Koncerte hinreichend, ihre Sympathien sturmschnell zu gewinnen, so trug natürlicherweise der letztere Umstand wesentlich dazu bei, sie zu entflammen. Wie eine freudige Mähr klang es in ihr Ohr, daß der Künstler, den sie längst zu den Parisern gezählt, ihretwegen, um die Noth ihres Landes zu lindern, so plötzlich gekommen sei, daß die Sehnsucht nach der Heimat ihn unbezwinglich ergriffen, daß dieser Ungarnsohn drüben in der Kaiserstadt durch seiner Töne Spiel und seine Poesie alle Herzen bezaubere, daß der ganze Hof ihn auszeichne, ja, daß er im Zuge sei, halb Wien auf den Kopf zu stellen. Als er dann schnell, wie er gekommen, nach Italien zurückkehrte, ohne Ungarn besucht zu haben, harrte man erwartungsvoll seiner von ihm verheißenen baldigen Rückkehr.

Als nun Monat um Monat verging, ohne daß sich diese Erwartung erfüllte, verwandelte ihn ihre Phantasie allmählich in eine Art mythischer Person, die jedoch immer wieder von neuem durch diese und jene von Vaterlandsliebe zeugende Kunde in ihr Gedächtniß, und zwar mit erhöhtem Zauber, zurückgerufen wurde. Kaum war er wieder in Venedig, als auch schon der dithyrambische Erguß über sein Vaterland, den er an Lambert Massart geschrieben[1]), in die verschiedensten patriotischen Kreise drang. Zeichen seines Patriotismus kamen um Zeichen von Italien herüber. Hatte er heute durch ungarische Melodien seine Hörer entzückt, so half er

---

1) Siehe I. Bd., S. 483 u. f.

morgen diesem und jenem Ungarn, den er auf seiner Reise in Elend traf. Dann wieder in Florenz, wo ihn der Herzog durch ein werthvolles Andenken auszuzeichnen gedachte und er es zu Gunsten eines vom Schicksal verfolgten ungarischen Edelmannes, der in Florenz mit seiner Familie lebte, ausschlug. „Wenn Hoheit glauben mich ehren zu müssen", hatte er hochherzig zu diesem gesagt, „verwandeln Sie die Ehre in Gunst für meinen Landsmann."

So kam der November 1839 heran. Die Nachricht, Liszt sei in Wien, rief große Sensation in Budapest hervor. Fast zugleich brachte die Presse einen Privatbrief des Künstlers, gerichtet an den ihm schon seit 1838 befreundeten Grafen Leo Festetics. Er lautete[1]):

Cher Comte!

Voudrez vous encore de moi à Pesth cette année? Je ne sais. En tout cas vous êtes menacé de ma présence du 18. ou 22. Decembre prochain. Je vous arriverai un peu plus vieilli, plus muri, et, permettez-moi de le dire, plus ausgearbeitet als Künstler, que vous ne m'avez connu l'année dernière, car j'ai énormement travaillé depuis ce temps en Italie. J'espère que vous m'aurez gardé votre bon souvenir, et que je pourrai toujours compter sur votre amitié qui m'est précieuse.

Quelle joie, quel bonheur profond ce me sera de me retrouver dans ma patrie, de me voir entouré de tant de nobles et vigoureuses sympathies, dont, grâce à Dieu, je n'ai point démérité dans ma vie lointaine et vagabonde. Quelles sensations, quelles émotions se presseront alors dans ma poitrine! Tout cela, cher comte, je renonce et je renoncerai toujours à vous l'exprimer, car je ne le saurais en vérité. Qu'il vous suffise de savoir, que le sentiment de la patrie, de ma chevaleresque et grandiose patrie, est resté vivant au plus profond de mon cœur — et que si malheureusement il y a peu d'apparence que jamais dans ma vie je puisse témoigner à mon pays combien je garde pour lui d'amour et de dévouement, ces sentiments n'en restent pas moins inaltérables dans mon cœur.

Mais je ne veux pas vous fatiguer davantage de moi et de mes sentiments.

---

1) Obiger Brief, nach einem Abdruck des Originals aus Ritter v. Schober's „Briefe über Fr. Liszt's Aufenthalt in Ungarn" (Berlin 1843, Schlesinger), befindet sich deutsch im „Pester Tageblatt", zeitschriftliches Organ für Wissen, Kunst ꝛc. 1839, Nr. 289, S. 3276, Donnerstag den 5. Dec. 1839.

J'oubliais de vous dire que depuis près de huit jours je suis retenu au lit par une très forte fièvre, qui aurait pu aisement devenir plus grave encore. Mon second concert en a forcément été remis. Aujourd'hui mon médecin m'a permis de jouer mercredi — je ne sais vraiment si je le pourrai, car ma main tremble.

Pardonnez-moi cette horrible écriture, mais j'avois besoin de vous dire quelques mots. C'est une sorte d'anticipation sur Pesth qui m'est douce.

A revoir donc bientôt, cher comte; en attendant comme toujours croyez moi bien

tout à vous d'amitié

24. Nov. 39 au lit.[1) F. Liszt.

Dieser Brief war ganz dazu angethan, die Aufregung zu schüren. Noch ehe des Künstlers Fuß Ungarn betrat, hatten schon Tausende ihre éljens! ihm entgegengesandt. In Wien aber erschien eine Deputation aus Pest, welche ihn im Namen der Stadt und der musikalischen Vereine einlud.

Das waren nebst den ungarisch-nationalen Bestrebungen als Ausgangspunkt die Einleitungen, welche Franz Liszt's Besuch in Ungarn zu einem landesgeschichtlichen Akt erhoben, der für die Zukunft große und edle Frucht tragen sollte. Im Moment selbst aber erschien er durchweht und getragen von dem Enthusiasmus eines von patriotischen Zukunftsträumen trunkenen Landes, gekleidet in die Farbenpracht der Romantik, in allen seinen Äußerungen volksthümlich, national-charakteristisch, glanzvoll.

Als Liszt am 21. December die alte Krönungsstadt Preßburg betrat, war hier gerade der Landtag versammelt. Ein reges, aufgeregtes Leben! Magnaten und Patrioten, die vornehmsten Führer der ungarischen Landessache waren hier — alle heiß von der Arbeit fürs Vaterland. Eine Deputation aus ihrer Mitte begrüßte den Künstler zum Dank für seine früheren Liebesgaben. Aber auch das Volk, dem sie gegolten, regte sich. Jenseits der Donaubrücke, über welche Liszt's Wagen führte, stand es dicht gedrängt, Kopf an Kopf. Die Mütter hoben ihre Kinder in die Höhe und zeigten nach dem Wagen. Aus der Männer Kehlen scholl es éljen, éljen! Dazwischen zitterten Freudenschüsse durch die Luft.

---

1) Im „Pester Tageblatt" erschien der Brief ohne Datum.

So, empfangen, umgeben vom Volke, geleitet von der Deputation des Landtags zog der Künstler ein in jene Mauern, die einst Zeuge waren von den vielverheißenden Erstlingsproben des neunjährigen Knaben, in die Stadt, in der sein Geschick sich entschieden hatte.

Noch an demselben Abend stand Liszt im Koncertsaal vor den Ungarn — Begeisterung säend, Begeisterung erntend.

Am 24. December[1]) setzte er in Begleitung einiger Magnaten seine Reise nach Pest fort, wo er Nachmittags 5 Uhr ankam und die fürstlichen Räume seines Freundes, des Grafen Leo Festetics, ihn gastlich empfingen. Hier wartete seiner eine besondere Empfangsfeier. Der Graf, ein großer Musikfreund und Präses des Pester Musikvereins, hatte sie musikalisch vorbereitet. Nach einem heiteren Souper, als die Herren das Kaminfeuer des Salons plaudernd umgaben, öffneten sich die Thorflügel des angrenzenden Saales und eine große Versammlung, im Hintergrunde eine Sängerschaar mit Streichquartett, ward sichtbar. Kräftig und feierlich scholl es Liszt auf deutsch entgegen:

Dich faßte, noch ein zarter Knabe,
Schon des Geschickes kalte Hand,
Und sprach, Dich reißend in die Ferne:
„Geh' hin, Du hast kein Vaterland".

Dann führten die verklärten Schwingen
Der Kunst Dich in ihr Zauberreich:
„Hier ist die Heimat großer Geister,
Auch Deine ist's, der ihnen gleich".

Und schmeichelnd lockte Dich das Leben
Dann in sein glänzendes Revier,
Es schmückte Dich mit seinen Gaben,
Und bat: „Nun weile, herrsche hier".

Dann wurdest Du vom Ruhm getragen,
Auf seine Gipfel hingestellt:
„Hörst Du, sprach er, die Völker jubeln?
Liszt, Deine Heimat ist die Welt!"

---

1) Das „Pester Tageblatt" nennt den 23. December, Schober's Briefe den 24. Dec. als den Tag seiner Ankunft — eine Divergenz, die schließlich nichts zur Sache thut.

Doch was das Schicksal auch gesprochen,
Die Kunst, der Ruhm, Genuß und Glück:
Du dachtest doch mit treuer Seele
An's Land, das Dich gebar, zurück.

Und kommst zu uns, wo arm das Leben,
Die Kunst noch in der Wiege ist;
Doch unser Herz ist reich und bieder,
Es ruft Dir zu: „Sei uns gegrüßt!"

Sei uns gegrüßt im Lorbeerschmucke,
Den Du verdient so ritterlich, —
Du großer Künstler, Edler, Treuer,
Franz Liszt, Dein Land ist stolz auf Dich!

Die Worte dieses Begrüßungschores — verfaßt von dem lyrischen Dichter v. Schober; von Grill, dem Musikdirektor der deutschen Oper zu Pest, für Männerchor mit Begleitung des Streichquartetts in Musik gesetzt — wirkten ergreifend auf den Künstler. Kaum hatte er einige Dankesworte geäußert, als schmetternde Akkorde eines vollen Orchesters vom Hofraum herauf tönten und ihm einen der „Ungarischen Märsche" von Schubert, den der Virtuose in seinen Wiener Koncerten gespielt hatte und der in Folge dessen irrthümlich für seine Komposition gehalten worden war, vorführten. Liszt stieg auf die Gallerie. Die feurigen Accente, die scharfe und doch fliegende Rhythmik, das Nationale des Vortrags gefiel ihm so gut, daß er sich noch mehrere magyarische Stücke und Melodien vorspielen ließ. Es war ihm Heimatsluft, die er mit diesen Klängen einathmete, die im dunkelsten Moll und blitzenden Dur an sein Ohr drangen. Inzwischen verwandelte sich der Saal in einen Orchesterraum. Der Vortrag des Septuors von Beethoven, von den vorzüglichsten Künstlern und Dilettanten Pests[1]) ausgeführt, beschloß die musikalische Begrüßung.

Das Empfangskoncert im Palast Festetics hatte Liszt mit den besten musikalischen Kräften Pests bekannt gemacht und ihm diese zur Verfügung gestellt. Das war am 24. December. Liszt's Koncerte nahmen bald ihren Anfang und folgten einander in kurzen Zwischenräumen. Die ersten beiden waren am 27. und 29. December, zwei Koncerte, welche den Pestern Stellung zu dem Künstler gaben und den Charakter dieser Stellung bestimmten. Hatte

1) Zu Ehren des Künstlers hatte der ausgezeichnete Violoncellspieler Franz Graf Brunszwick die Partie dieses Instrumentes übernommen.

der Virtuos, der große Künstler jede ihrer hochgespannten Erwartungen übertroffen, so trat noch ein anderes Element hinzu, das noch entscheidender als jene Eigenschaften ihren Enthusiasmus auf eine keine Barrière mehr kennende Höhe trieb: die National-Individualität des Künstlers, die im Temperament und in der Art zu fühlen sich äußert — das Hineinspringen vom Schmerz in Siegestaumel, von Seligkeit in Schmerz. —

Liszt hatte Kompositionen von Beethoven, Weber, Schubert u. A., sowie mehrere seiner eigenen gespielt. Mit jedem Vortrag wuchs der Applaus. Der Künstler und sein Flügel standen, obgleich es Winter war, in einer Blumensaat, — größerer Beifall schien unmöglich. Und doch, als er ungarische Melodien, und dann die elektrisirenden, stolz stürmenden Rhythmen des Rákóczy-Marsches erklingen ließ, da war es, als habe plötzlich ein Blitz in die Versammlung geschlagen. Sie fühlte: das war Fleisch und Blut von ihrem Fleisch und Blut. Männer wie Frauen schnellten vor Erregung von ihren Sitzen empor, und ein Jubel, unermeßlich, unbeschreiblich, schlang sich wie eine sprühende Arabeske von Sturm und Feuer um die kühnen Klänge des noch unter Liszts Fingern erbrausenden ungarischen National-Marsches.

Von diesem Abend an war er den Pestern mehr als Virtuos, mehr als Patriot: er war ihnen ein ungarischer Stern, der musikalische Genius ihres Landes.

Anderntags gab ihm der gesammte in Pest anwesende Adel in seinen Casinoräumen ein glänzendes Diner. Der erste Toast nach dem officiellen Königstoast wurde dem Künstler dargebracht; er sprach die Hoffnungen und Wünsche aus, welche Ungarn für eine vaterländische Kunst bezüglich seiner hegte. Liszt antwortete „wohl mit französischer Zunge“, wie er sagte, „aber mit ungarischem Herzen“ durch einen Toast auf den „gesammten Fortschritt der vaterländischen Bildung“, der mit lauter Akklamation begrüßt wurde. Nun flogen und blitzten Toaste und Reden wie Brandkugeln herüber und hinüber. Die Stimmung wurde von Minute zu Minute lebendiger. Liszt blieb immer der Mittelpunkt. Endlich votirten viele der Anwesenden die Anfertigung einer Marmorbüste Liszts. In wenigen Augenblicken war eine bedeutende Summe subskribirt — doch der also Gefeierte protestirte:

„Was wollen Sie mit einer Lisztbüste? Lassen Sie uns das

Geld zu einem Stipendium zur Ausbildung eines vaterländischen Bildhauers, der uns gute Büsten vaterländischer Künstler fertigen kann, verwenden! Schicken Sie ein solches Talent zu mir nach Paris", fügte er noch hinzu, „ich werde es an die besten Quellen führen. Und", sprach er weiter, „wenn ich meine persönlichen Wünsche Ihnen aussprechen darf: lassen Sie uns daran denken, ein würdiges Konservatorium für Musik mit der Zeit in Ungarn zu schaffen, mit dessen Leitung Sie einst mich betrauen wollen —: mir wird es der Stolz meines Lebens sein, dem Vaterland meine Dienste widmen zu dürfen!"

Das waren für die Anwesenden neue Gedanken, neue Ideen. Sie wirkten zündend. Dachte in diesem Moment vielleicht auch Niemand ihre Verwirklichung und ahnte Niemand, daß Liszts Worte, unvergessen, eine still fortkeimende Saat werden sollten, die nach 40 Jahren das prophetisch erschaute Konservatorium zur Thatsache werden ließ, so waren sie auch nicht für den Augenblick verloren: sie zogen die Bande noch fester, die den Künstler und sein Vaterland bereits umschlangen. Sie brachten seine nationale Stellung zur Entscheidung. Die Begeisterung, welche seine Vorschläge erweckten, ward eine allgemeine. Als er am folgenden Tag seine Loge im Ungarischen Theater betrat, um einer Aufführung des „Fidelio" beizuwohnen, erhob sich stürmisch das ganze Publikum und begrüßte ihn mit Applaus und seinem Éljen-Ruf. Von da an war er ein öffentlicher Charakter, populär im vollsten Sinn des Wortes. Wo er sich zeigte, rottete sich das Volk zusammen, die éljens umschwirrten ihn von allen Seiten. Liszt selbst stellte von da an den Künstler in den Dienst des Patrioten. Die Einnahmen seiner noch folgenden, mit Ausnahme der beiden Koncerte am 6. und am 12. Januar, überwies er vaterländischen Stiftungen und Unterstützungszwecken.

Das Koncert am 2. Jan. war zur Hebung des Pester Musikvereins,
„ „ „ 4. „ für das Nationaltheater,
„ „ „ 8. „ für einen hülfsbedürftigen ungarischen Violinspieler, Namens Táborsky,
„ „ „ 9. „ für die Ofener Blindenanstalt,
„ „ „ 11. „ zur Gründung eines ungar. Konservatoriums für Musik.

Alles ging Schlag auf Schlag. Ebenso war es mit den Ovationen, welche Liszt zu theil wurden. Den Privatcharakter streiften sie ab und wurden officiell; denn seiner Uneigennützigkeit und Hochherzigkeit gegenüber konnte nur die Stadt im Namen des Landes danken. Der Glanzpunkt derselben war am 4. Januar, als das Koncert in dem Nationaltheater und für dasselbe stattfand. Schon im vorhergehenden Koncert zur Hebung des Pester Musikvereins hatte der Enthusiasmus noch tieferen Ausdruck, als allgemeine Beifallsbezeugungen ihn geben können, gesucht. Hier war er mit der Kantate, die ihn im Palaste Festetics begrüßt hatte, empfangen worden, und nach den Schlußworten: „Franz Liszt, Dein Land ist stolz auf Dich!" hatte man ihm unter nimmer enden wollendem Beifallssturm des Auditoriums einen goldenen Lorbeerkranz überreicht. Doch war dieses, als vom Musikverein ausgegangen, mehr Privatsache. Anders bei dem Koncert im Nationaltheater, wo ihm im Namen der Nation ein Ehrengeschenk überreicht wurde, eine national-symbolische Gabe, die seit Menschengedenken in Ungarn mit dem Begriff der Ehre und des ritterlichen Standes auf das engste verwachsen ist, aber auch nur vom national-ungarischen Standpunkt aus seine richtige Deutung finden konnte. Es war der seiner Zeit so viel Aufsehen erregende und so vielfach besprochene Ehrensäbel. Halb Europa nahm Anstoß an diesem Geschenke, ein kriegerischer Schmuck, eine kriegerische Waffe —, dem Ungarn so natürlich.

In diesem Lande hatte sich die Idee der Ritterlichkeit und nationalen Repräsentation durch die äußere Erscheinung noch ganz erhalten. Während in unserem Jahrhundert der ritterliche Degen schon lange von der Seite des deutschen, des französischen, überhaupt des europäischen Edelmannes verschwunden war, blieb der ungarische Magnat, der Magyar, noch immer von seinem Säbel so untrennbar, wie von seiner kleidsamen Nationaltracht. Beide gehörten zusammen. Den Säbel zu tragen war nicht das ausschließliche Recht des Edelmannes, sondern das Recht eines jeden durch Würden Ausgezeichneten, ohne Unterschied, ob die belohnten Verdienste der Arbeit des Friedens oder des Krieges gegolten hatten.

Gleich den meisten Magyaren trug Liszt während seines Aufenthaltes in Ungarn die magyarische Nationaltracht, doch ohne den Säbel, das Abzeichen des Verdienstes und des Adels. Dieses

Symbol sollte ihm jetzt, gewählt vom ungarischen Adel und dem Pester Komitat, als Ehrengabe überreicht werden. Man wollte hiermit den Landessohn ehren, Liszt's Adel des Geistes und der Kunst anerkennen und ausdrücken, daß der echte Künstler den Höchstgestellten gleich zu achten sei und alle Vorrechte verdiene, ein Gedanke, der, in Beziehung auf die Landessitte, sich nur durch den Säbel symbolisiren ließ.

Die Auszeichnung selbst vollzog sich im Nationaltheater, wo sie mit dem ganzen den ungarischen Feierlichkeiten so eigenthümlichen, noch an den Orient erinnernden Prunk begleitet war. Eine ungeheure Menschenmasse füllte das Theater, selbst die Koulissenräume waren in Sitzplätze umgewandelt. Auf der zum Podium dienenden Bühne umgaben Rundreihen von Fauteuils, besetzt von den in glänzender Toilette erschienenen Damen der höchsten Gesellschaft, den Flügel. Nichts erinnerte mehr an die Bühne, ein Hof schien versammelt, „um den Musen zu lauschen", wie ein Augenzeuge sich ausdrückte. Des Künstlers Spiel war von tiefem Ernst getragen. Mit feierlicher Stille folgte ihm das Auditorium. Da erklang der Schlußton des letzten Stückes, und zugleich traten sechs Magnaten, unter ihnen die Oberhäupter Pests, — Graf Leo Festetics, Baron Paul Bánffy, Graf Dominik Teleki, Baron Antos Augusz, Rudolf von Eckstein und Paul von Nyáry — in voller glänzender National- und Amtstracht hervor. Graf Leo Festetics überreichte ihm mit einer kurzen Anrede in ungarischer Sprache das nationale Ehrengeschenk.[1]) Es war nicht der Säbel des ungarischen Fürsten Bathory, wie man irrthümlich verbreitete, auch nicht der eines anderen bekannten Helden des Vaterlandes, aber einer von alter getriebener Arbeit, die Scheide Silber und vergoldet, mit Edelsteinen reich besetzt. Als der Graf hervorhob, daß er ihm dieses Andenken in Uebereinstimmung und im Sinne Aller überreiche, erdröhnte das Haus unter dem Jubelsturm der Menge. Dann eine Todtenstille. Liszt hatte mit beiden Händen den Säbel ergriffen und drückte ihn feierlich ans Herz. Er versuchte zu danken. Mit bebender, doch bald fest werdender Stimme, rief er den Anwesenden zu:

1) Seit 1887 befindet sich dieser Ehrensäbel im National-Museum zu Pest.

1) Mes chers Compatriotes!

Car ici il ne m'est guère possible de voir seulement un public —: Le sabre qui m'est offert par les représentants d'une nation, dont la bravoure et la chevalerie sont si universellement admirées, je le garderai toute ma vie, comme la chose la plus précieuse, la plus chère à mon cœur.

Vous exprimer par des paroles en ce moment, où la plus forte émotion oppresse ma poitrine, combien je suis profondement touché et reconnaissant de ce témoignage de votre sympathique estime, de votre chaleureuse affection, je ne le puis, en vérité. Pardonnez moi donc mon silence sur ce point, et croyez bien, que je ferai tous mes éfforts pour vous prouver, et bientôt j'espère, toute ma gratitude par des oeuvres et des actes, ainsi qu'il convient à un homme qui se glorifie d'être né parmi vous! —

Qu'il me soit pourtant permis de dire quelques mots dès aujourd'hui.

Ce sabre, qui a été si vigoureusement brandi autrefois pour la défense de notre patrie, est remis à cette heure entre des mains faibles et pacifiques. N'est-ce pas là un symbole? N'est-ce pas dire, Messieurs, que la Hongrie, après s'être couverte de gloire sur tant de champs de bataille, demande à cette heure aux arts, aux lettres, aux sciences, amis de la paix, de nouvelles illustrations? N'est-ce pas dire, Messieurs, que les hommes d'intelligence et de labeur ont aujourd'hui aussi une noble tâche, une haute mission à remplir au milieu de vous?

---

1) Meine lieben Landesbrüder!

Denn hier ist es mir unmöglich, nur ein Publikum zu erblicken —: der Säbel, der mir soeben von den Vertretern einer durch Heldenmuth und Ritterlichkeit allgemein bewunderten Nation überreicht worden ist — er wird mein ganzes Leben hindurch gleich einem meinem Herzen theuersten und kostbarsten Gut von mir bewahrt werden!

Ihnen aber in diesem Augenblick, wo mein Herz auf das Tiefste ergriffen ist, in Worten auszudrücken, wie tief gerührt und wie dankbar ich Ihnen für diesen Beweis Ihrer sympathischen Achtung und warmen Zuneigung bin, wahrlich! das vermag ich nicht. Verzeihen Sie darum mein Schweigen und glauben Sie mir, daß ich meine Kräfte zusammennehmen werde, um Ihnen durch Werke und Thaten, wie es dem aus Ihrer Mitte hervorgegangenen Manne geziemt, und hoffentlich bald meine Dankbarkeit beweisen zu können. —

Nur einige Worte möge mir erlaubt sein noch heute zu sagen.

Dieser Säbel, der einst zur Vertheidigung des Vaterlandes kraftvoll geschwungen worden ist — er ward zu dieser Stunde in schwache friedliche Hände gelegt. Ist das nicht ein Symbol? heißt das nicht soviel, meine Herren, als daß Ungarn, ruhmbedeckt durch viele Schlachten, zu dieser Stunde die Künste, die Wissenschaften, diese Freunde des Friedens, anruft zu neuer Illustration seines Ruhmes? heißt das nicht soviel, meine Herren,

La Hongrie, Messieurs, ne doit rester étrangère à aucune gloire — elle est destinée à marcher à la tête des nations, par son héroïsme, comme par son génie pacifique.

Et pour nous artistes, le sabre nous est aussi une noble image, un éclatant symbole.

Des pierreries, des rubis, des diamants ornent le fourreau, mais ce ne sont là, que des accessoires, de brillantes futilitées.

La lame est au fond. Qu'ainsi il y ait toujours dans nos oeuvres sous les mille formes capricieuses dont se revêt notre pensée — comme la lame dans ce fourreau, l'amour de l'humanité et de la patrie, qui est notre vie même.

Oui, Messieurs, poursuivons par tous les moyens légitimes et pacifique l'oeuvre, à laquelle nous devons tous concourrir, chacun selon ses forces et ses moyens.

Et si jamais l'on osait injustement, violemment, nous troubler dans l'accomplissement de cette oeuvre, eh bien! Messieurs, s'il le faut, que nos sabres sortent encore du fourreau — ils ne sont point rouillés, et leurs coups seront terribles encore comme autrefois — et que notre sang soit versé — — jusqu'à la dernière goutte pour notre droit, le roi et la patrie!«

Glühend beredt waren diese Worte von des Künstlers Lippen geströmt. Mit endlosem Zujauchzen antwortete das Publikum. Dabei erhob sich ein Tumult. Diejenigen, welche der französi-

als daß die Männer der Intelligenz und der Arbeit in unseren Tagen auch eine edle Aufgabe, eine hohe Mission in Ihrer Mitte zu erfüllen haben?

Dem Ungarland, meine Herren, darf keine Art des Ruhmes fremd bleiben — es ist berechtigt mit an die Spitze der Nationen zu treten kraft seines Heldenthums, kraft seines Friedensgenius.

Auch uns Künstlern ist das Schwert ein edles Vorbild, ein leuchtendes Symbol.

Köstliches Gestein, Rubine und Diamanten zieren die Scheide — und doch ist sie nur eine Hülle, nur ein vergänglicher Glanz.

Der Stahl ist im Innern. So mögen die Gedanken unserer Werke, trotz tausendfach launenhaft umhüllender Formen, wie der Stahl in dieser Scheide, der Liebe, der Humanität, dem Vaterland, das unser Leben selbst ist, gelten.

Ja, meine Herren, lassen Sie uns mit allen rechtlichen und friedlichen Mitteln das Werk fortsetzen, an dem wir alle mithelfen müssen, Jeder nach Kraft und Vermögen.

Und sollte man ungerechter oder gewaltsamer Weise es wagen, uns an dem Vollbringen unserer Arbeit zu hindern — wohlan! meine Herren, muß es sein, ziehen wir unsere Säbel aus der Scheide — sie sind nicht eingerostet und ihre Streiche werden furchtbar sein, wie ehemals — es ströme unser Blut — — bis zum letzten Tropfen für unser Recht, den König und das Vaterland!"

schen Sprache nicht hatten folgen können, bestürmten die anderen mit Fragen, bis der Obernotar von Augusz, welcher Liszt's Rede stenographirt hatte, sie in ungarischer Sprache vorlas. Ergriffen von ihrem Schwung, wiederholte er sie mit solchem Feuer und Ausdruck, daß der Jubelruf »Liszt Ferencz éljen« von neuem erscholl.

Als nun Liszt hinaustrat ins Freie, war der Platz vor dem Theater mit Tausenden von Menschen bedeckt. Der Rákóczy-Marsch ertönte und Fackeln, in den Händen der akademischen Jugend, umringten seinen Wagen. Einige wollten die Pferde ausspannen und den Wagen ziehen, aber Liszt gab es nicht zu. Nun setzte sich der Zug in Bewegung — gegen 20000 Menschen, Wagen an Wagen, Kopf an Kopf, ein Fackelmeer, wohin das Auge sah.

Der Zug war so groß, daß zwei vollständige Militär-Musikchöre, die an der Spitze und am Ende desselben marschirten und zugleich mit voller türkischer Musik spielten, sich nicht beeinträchtigten.

Liszt hielt es jedoch nicht lange im Wagen aus. Diese Situation, bemerkte er zu einem der im Wagen sitzenden Herren, komme ihm zu eitel vor. Bei dem Hateraner Thor sprang er heraus und ging zu Fuß. Die Achtung vor dem Gefeierten war so groß, daß ihm das Volk freien Raum ließ und er im Gehen nicht gehindert war. — Der Weg vom Theater bis zum Palaste Festetics war weit und führte fast durch die ganze Stadt. Auch hier waren alle Straßen, alle Plätze mit Menschen bedeckt; es schien als habe sich in den Straßen Pests die gesammte Population Pests und Ofens zusammen gefunden. Der Zug konnte nur Schritt für Schritt vorwärts gelangen. Endlich war er an seinem Ziel. Die breite Marmortreppe des Palastes war mit Fackeln besetzt und vor dem Portal wurde dem Künstler nochmals in kurzer, kräftiger Rede für seinen Anschluß an die nationalen Bestrebungen gedankt. „Man hoffe", schloß der Redner, „daß ein solches Beispiel eine Anregung gegeben, die sicherlich für das ganze Land edle Früchte bringen werde".

Trotz der beißenden Kälte einer Winternacht währte die Aufregung vor dem Palast bis tief in die Nacht hinein. Ein Menschenschwarm löste den andern ab und mehrmals mußte Liszt dem ungestümen Rufen nachgeben und sich am Fenster zeigen.

Des andern Tages erschien eine Deputation bei Liszt, welche ihm das Ehrenbürger-Diplom der Stadt Pest überreichte. In der hierüber stattgefundenen Komitatsverhandlung der adeligen Stände wurde speciell seiner Unvergleichlichkeit als Künstler, sowie des glänzenden Beispiels gedacht, das er der Nation durch die namhaften Summen gegeben, die er mit eben so großer Selbstverleugnung als Vaterlandsliebe zur Förderung patriotischer Institute und Zwecke der Stadt übermachte, — darauf sie einstimmig antrugen, daß die Stände bei Seiner Majestät dem König um seine Erhebung in den Adelstand einkommen möchten, was auch sofort geschah[1]).

Am 6. Januar gab Liszt ein Koncert für sich, am 8. Januar eines für den allgemein geschätzten, aber durch Unglücksfälle mit seiner Familie hülfsbedürftig gewordenen ungarischen Violinspieler Táborsky, am 9. Januar war er in Ofen, wo er im Palais der Gräfin Keglevich zum Besten des dortigen Blindeninstituts spielte. Es war ein kalter Winter und ein besonders kalter Tag. Eisschollen trieben auf dem zur Winterszeit damals von Pest nach Ofen noch unüberbrückten Strom und machten theilweise die Überfahrt gefährlich. Der Enthusiasmus erblickte aber hierin kein Hindernis; denn nicht nur die Männer, auch viele der Damen der Pester Aristokratie betheiligten sich an der Fahrt, um der matinée in Ofen beizuwohnen.

Am 11. Januar fand Liszt's großes Koncert im ungarischen Theater statt, dessen Ertrag er als Grundlage des Fonds

---

1) Diese Eingabe erschien Vielen überflüssig, da die Familie Liszt eine adelige von altersher sei. Schon vor des Virtuosen Ankunft hatten ungarische Blätter auf diesen Umstand hingewiesen. Das „Pester Tageblatt" Nr. 303, vom Samstag den 2. Dec. 1839 (S. 3449), bringt folgende Notiz:

„Liszt ein Edelmann."

„Die »Rajzolatok« theilen zum Beweise, daß der gefeierte Claviervirtuose „Franz Liszt aus altem ungarischen Geschlechte sei, dessen Ahnen mit dem be„rühmten Hause Thurzó in naher Verwandtschaft standen, eine Urkunde mit, „welche Graf Georg Thurzó, nachheriger Reichspalatin, an seinen Anverwandten „Kaspar Liszt geschrieben, und die wir in möglichst getreuer Übersetzung den „Verehrern unseres ausgezeichneten Landsmannes mittheilen:

»»Egregio et nobili Gasparo Liszt, meo amico perq. dilecto immanucatur praebente semet occasione Posony««

„„Gott segne Euch, mein Herr Kaspar Liszt, meinen geliebten guten Anverwandten 2c.""

Hierauf folgt die Wiedergabe des ganzen Briefes, datirt: Wien, 18. Juni 1606; unterzeichnet: Graf Georg Thurzó.

zur Errichtung des zukünftigen Landeskonversatoriums für Musik bestimmte. In diesem Koncert trat er als Klavierspieler und Dirigent auf. Das Programm selbst war ein auserlesenes, das zugleich den Charakter der zukünftigen Anstalt andeuten sollte. Es enthielt nur Kompositionen von Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert, Weber. Zu ihrer Ausführung hatte Liszt die gesammten künstlerischen Orchester- und Chorkräfte Pests vereinigt. Nur er führte an diesem Abend den Dirigentenstab, aber mit einer Sicherheit und Gewandtheit, als wäre sein Platz stets am Dirigentenpult gewesen.

Am 12. Januar endlich war sein Abschiedskoncert. Wieder waren alle Räume des Koncerthauses besetzt. Diesesmal aber rief er nicht nur den Jubel des Enthusiasmus und des Entzückens hervor: auch Segenswünsche mischten sich in ihn. Man drückte seine Hände, man küßte sein Kleid, graubärtige Männer umarmten ihn und nannten ihn den „Friedensgenius des Landes". Kaum daß er sich mit seinen Begleitern durch den Saal, durch die mit Menschenmassen gefüllte Straße hindurch zu seiner Wohnung drängen konnte.

Nach dem Koncert wartete Liszt's noch ein glänzendes Fest — Souper und Ball — von den Damen Pests ihm zu Ehren veranstaltet. Es bildete den Beschluß der vielen Festlichkeiten, welche ihm während seines Aufenthaltes in Pest in Form von Diners, Soupers, Soiréen ununterbrochen gegeben worden waren. Alle Salons hatten um sein Erscheinen gebuhlt. Dem Genie und Prestige seines Wesens beugten sich Alle, und der sonst so stolze ungarische Adel drängte sich um seine Person, als wäre er ein mächtiger Fürst. Seine Abstammung von dem Grafen Thursò galt als Thatsache und selbst Personen der höchsten Stände brachten ihm die Vetterschaft entgegen. Nicht minder hatten ihn die untern Klassen umdrängt. Seine Zimmer und Vorzimmer wimmelten von Besuchen, Aufwartungen und Supplikanten aller Art, von Leuten, die ihm ihre Huldigung und Freundschaft bezeugen, mit ihm bekannt, häufig auch verwandt sein wollten. Ein anderer nie endender Zug stand mit Bittschriften in den Händen vor ihm und verlangte Rath, Hülfe, Sicherung der Existenz und des Lebensglückes. Dann wieder brachte man Kinder, musikalische Wunderkinder und Talente aller Art zu ihm, die er anhören, beurtheilen, unterstützen und versorgen, wenigstens segnen sollte. Und alle hörte er geduldig an. Unermüdlich ertheilte er Rath, half und unterstützte, wo er

konnte. Kein Wunder, daß man ihn vergötterte. Und doch schien er in dem Kreise seiner intimen Freunde, in den er sich am liebsten zurückzog, um von den Fatiguen der Öffentlichkeit und Popularität auszuruhen, noch liebenswerter. Hier war er so unbefangen, so kindlich heiter, so geistreich und doch so bescheiden einfach, als wüßte er gar nichts von all dem Tumult, in den er die Stadt, ja das ganze Land versetzt hatte, als sei zum mindesten nicht er die Person, der all der Jubel galt. Und wie er im öffentlichen Leben die Ovationen von seiner Person ab und auf die Bildungsziele des Landes hinzulenken verstand, so wußte sein feiner Takt auch hier allen Zwang ferne zu halten und die ihm geltenden Huldigungen in eine allgemeine Freuden- und Feststimmung zu verwandeln. Diesen Charakter trug auch das letzte, ihm von den Damen der Stadt gegebene Fest, das an Glanz alle früheren überstrahlte. Acht Damen hatten die Honneurs übernommen. Zum Abzeichen von den anderen waren sie mit Epheu und Immortellen geschmückt und präsidirten an den verschiedenen Tafeln bei Thee und Souper. Zu dem durch seine Schönheit und stolze Haltung berühmten ungarischen Frauenflor, der jetzt noch gehoben erschien durch glänzende prachtvolle Geschmeide und elegante Toiletten, bildete das ausgesuchte Arrangement der Räume eine schimmernde Folie. In allen Sälen war Leben, hier Ball, dort Tafelfreuden, in einem andern Konversation; ein Lichtmeer umflackerte das bunte Wogen und Treiben — ein feenhaftes Fest!

Liszt erwiderte dasselbe mit einer Soirée, welche er den Damen gab. Diese erschienen sämmtlich en pleine parure. Doch war dieses Fest nicht das einzige von ihm gegebene. Die Gastmahle der Herren hatte er mit großen Diners erwidert, die er jedoch nicht nur den Aristokraten gab, sondern ohne Unterschied fanden sich hier Magnaten und Künstler, Kaufleute und Gelehrte in bunter Reihe zusammen. Er besaß das Geheimmittel, Menschen, die sich sonst kaum berührten, zu unbefangen heitern Gesellschaften zu verschmelzen. In diesen Tagen, da Liszt das aristokratische Pest — es läßt sich im wahren Sinne des Wortes sagen — beherrschte, schien der humane Gedanke, daß Bildung die Rangesunterschiede aufhebe, eine Wahrheit geworden.

Als nun Tag und Stunde seiner Abreise heran kam, zeigte sich ein bewegtes Leben auf den Straßen. Wagen an Wagen rasselten vor den Festetics'schen Palast. Eine Menge Herren,

Magnaten und Celebritäten des Landes, gaben ihm das Geleite bis zu dem Platz des Donauufers, von wo er über den Strom zu setzen hatte. Hier war alles von Volksmassen bedeckt.

Lebewohl und Glückwünsche folgten ihm und erneuerten sich, so oft der bald durch aufgestaute Eisschollen verdeckte, bald sichtbar werdende Nachen ihrem Auge sich zeigte. Es war ein interessantes Schauspiel. Die Wintersonne stand in seltener Pracht am Himmel und spiegelte sich in unzähligen Strahlenbrechungen in dem stellenweise mit Eisinseln bedeckten, stellenweise lichte Wasserflächen zeigenden Strom. Zwischendurch trieben krachend und sich bäumend in einander geschobene mächtige Eisschollen, sich hier gegenseitig zerschellend, dort ineinander sich schiebend und sich thürmend und aufbauend zu phantastischer Eisburg. Die Schiffer im Kahn — ihrer Sicherheit wegen mit Seilen befestigt — zogen kreuz und quer, die Eisblöcke umschiffend, die Wasser durchschneidend. Sie stiegen ein und aus: über Eisflächen den Kahn ziehend und dann wieder bei eisfreien Stellen ihn hineintreibend in die Flut — so ging es fort bis an das jenseitige Ufer.

Hier wartete Liszt's ein Wagen, der ihn nach **Raab** brachte, wo er von dem seiner Zeit als liebenswürdig und geistreich viel gerühmten Grafen Casimir Esterházy empfangen und in das erzbischöfliche, ihn als Gast aufnehmende Palais geleitet wurde. Ein solennes Gastmahl feierte seine Ankunft. — In einem Koncert, das er in Raab gab, war die herbeigeströmte Menschenmenge in einen solchen Taumel versetzt, daß man seine Handschuhe, deren man habhaft geworden, zerriß und sich um die Fragmente raufte.

Von Raab aus fuhr er nach **Preßburg**, wieder begleitet von Graf Casimir Esterházy, bei dem er während seines dortigen Aufenthaltes wohnte. Ueber eine Woche blieb er hier. Mehrere Koncerte, meist wieder für öffentliche und Wohlthätigkeitszwecke, lösten in kurzen Zwischenräumen einander ab. In einem Koncert des Kirchenmusik-Vereins am 26. Januar trat er auch als Dirigent auf mit der Tell- und Oberon-Ouverture, nebst zwei Chören aus „Semiramide". Preßburg war somit die zweite Stadt Ungarns, in der er mit dem Taktirstock in der Hand debütirte. [1]) Durch dieses Koncert, nach welchem ihn der genannte Verein zu seinem

1) „Wiener allg. musik. Anzeiger" 1840, Nr. 7. — „Preßburger Zeitung" 1886, Nr. 237 —: „Franz Liszt's Koncerte in Preßburg" von Joh. Batka.

Stiftungs-Mitglied ernannte [1]), knüpften sich feste Bande mit dieser Stadt. In dankbarem Rückblick auf die Lebensentscheidung, die sich hier für ihn vollzogen, hegte er ohnedies besondere Anhänglichkeit für sie, die ihrerseits in unverbrüchlichem Glauben an seine Künstlermission verharrte. Seine späteren großen Vokalwerke fanden hier einen Heimaths- und Ehrensitz. [2]) Kein Mißton störte je diese Beziehungen, die sich rein erhielten bis über das Grab hinaus. —

Nun kehrte Liszt zurück nach Wien. Aber noch einmal zog es ihn hinüber nach Ungarn: er wollte Reiding [3]), den Platz seiner Wiege und Kindheit, wiedersehen. Zu diesem Zweck reiste er nach **Oedenburg**, von wo aus Reiding leicht zu erreichen war, blieb aber vordem einige Tage in Oedenburg. Wie in den andern Städten zunächst machten ihn hier seine Kunst und Noblesse unvergeßlich. Die Einnahmen seiner Koncerte wanderten wieder größtentheils in städtische, für allgemeine Zwecke bestimmte Kassen und wieder war er ein Wohlthäter und Helfer, dem Patriotismus ein Vorbild. Mit den Koncerten wechselten öffentliche Tafeln und Festivitäten, die ihm die Gesammtheit der Stadt, insbesondere der an ihrer Spitze stehende kommandirende Fürst Auersperg und andere Private bereiteten.

Wie Pest, ernannte ihn auch Oedenburg zu seinem Ehrenbürger.

Von hier aus unternahm Liszt in Begleitung mehrerer Freunde seinen Ausflug nach dem nahen Dörfchen **Reiding** — „im gläsernen Wagen", wie einst bei seinem Abschied die Frauen des Dorfes prophezeit hatten. Sein Besuch hatte einen ungemein innigen Charakter, dem kleine Ueberraschungen ein ländlich-reizendes Kolorit verliehen.

Liszt wollte ganz im Stillen Reiding besuchen. Freunde jedoch hatten sein Kommen vorbereitet. Schon halbwegs kam ihm eine Schaar Berittener entgegen und bildete eine Ehreneskorte. Es waren vierzehn zum Komitat Oedenburg gehörende kräftig gebaute Bursche, in gleicher Größe, gleicher Tracht, im größten Staate mit Federbusch und Schärpen. Von dort liegenden Herrengütern entsendet, umgaben sie seinen Wagen als Vor- und Nach-

1) Der Kirchenmusik-V. ist die älteste Musikgesellschaft Preßburgs.
2) Siehe „Graner Messe" und „Königslied".
3) Das ungarische Dorf Doborján.

trab. Am Eingang des Dorfes selbst empfingen ihn der Ortsrichter, Pfarrer und Schulmeister, hinter ihnen die ländlichen Bewohner, Männer und Frauen, jung und alt, alle im Sonntagsputz. Mit Musik geleiteten sie ihn feierlichst zu der kleinen Kirche, wo ein Hochamt seiner wartete und in der er als Knabe so oft und so inbrünstig gebetet hatte.

Und wieder schien ein feurig inbrünstiges Gebet dem Adlerflug seiner Seele zu entsteigen. Als er sich von den Knien erhob, sahen seine Begleiter, wie diese erzählten, eine Thräne in seinem Auge und auf seinem genialen Antlitz einen so hohen Ernst, daß sie wie in Scheu vor ihm sich zurückhielten. Erst als die Kirche wieder verlassen war und man vor dem Hause stand, das einst Adam Liszt bewohnt hatte, stellte sich der ungezwungene, heitere Ton wieder ein.

Jetzt wohnte hier ein Jäger mit seiner Familie. Manches war verändert, doch Liszt erkannte bald jeden Winkel wieder. Mit kindlicher Freude gab er sich seinen Erinnerungen hin. — Da war das Schlafzimmer seiner Eltern, — hier standen ihre Betten, dort sein eigenes — das dort war das Wohnzimmer, dies die Wand, an der die Bildnisse Haydn's, Mozart's und Beethoven's gehangen: da war sein Spieltisch, da sein Klavier. Und das, ja das war der dunkle Winkel, wo er die Thaten seines Uebermuthes abbüßen mußte, als seine Freude an Experimenten Pulver entzündete und nahezu ein Unglück angerichtet hätte! Auch einen Platz zeigte er, wo ein alter Musiker ihm im Reich der Töne eine große Zukunft prophezeit und er lautlos, mit Herzklopfen und mit unbeschreiblichem Verlangen seinen Worten gelauscht hatte.

Bewegt trat er wieder unter die vor dem Haus versammelten Dorfbewohner, die mit Festmarsch und éljen sein Zurückkommen begrüßten.

Der Zug ging nun zum Ortsrichter. Hier hinterlegte der Künstler eine Geldsumme, theils zur Anschaffung einer Orgel, theils für die Armen des Dörfchens.

Während dessen war im Freien, trotz Winter und Schnee, ein Volksfest improvisirt worden. Die Musik war in Tänze übergegangen und die stattlichen Bursche und die nicht minder stattlichen Mädchen drehten sich lustig im Reigen. Liszt ließ Speise und Trank, so viel nur aufzutreiben war, unter die Fröhlichen tragen, was die Stimmung zum Jubiliren nicht minderte. Und als er nun aus der

Thür des Richters trat, da war des Jauchzens kein Ende, — eines der Mädchen aber, die schönste, faßte ihn keck am Arm und, nolens volens, schwang er sich unter Hüteschwenken und Freuderufen mit ihr im Tanze.

Unter Segnungen und Glückwünschen verließ der Künstler, umgeben von seiner berittenen Garde, das Heimathsdorf.

Hiermit schloß Liszt's Besuch in Ungarn. Es war der erste Gruß, den er nach langer nahezu entfremdender Abwesenheit persönlich in Vaterland und Heimath getragen. —

Liszt's Geburtshaus steht noch heute wie früher [1]). Aber eine Gedenktafel in Marmor mit Goldschrift, seit 1881 daselbst am Eingang in die Mauer eingesetzt, hemmt des Wanderers Schritte und er liest:

»ITT SZÜLETETT LISZT FERENCZ 1811 OKTOBER 22 ÉN HÓDOLATA JCLÉÜL A SOPRONI IRODALMI ÈS MÜVÉSZCTI KÖR.« [2])

---

1) Es gehört zum fürstlich Esterhazy'schen Besitz. Sein hochtalentirter Schüler und Verehrer, „der einarmige Virtuos" Géza Graf Zichy, hatte die Absicht es zu kaufen, um es vor dem Verfall zu schützen, 1880/81. Allein nicht nur, daß es nicht erwerblich war: es wehrte auch der Meister hiervon ab. Der „Oedenburger Verein für Kunst und Literatur" ließ es sich jedoch nicht nehmen, eine Gedenktafel zu stiften. Sie wurde festlich im Beisein des Meisters am 7. April 1881 enthüllt. Zu den Anwesenden zählten außer dem obengenannten Verein: Géza Graf Zichy, Prof. Dr. Franz von Liszt (der Neffe und Namenserbe des Meisters), A. Goldschmidt (der Komponist der „Sieben Todsünden"), von Bösendorfer (ein ihm treuergebener vieljähriger Freund, Chef der berühmten Flügelfabrik Bösendorfer in Wien), Vicegespan Simon, der obige Verein, u. A.

2) Auf deutsch: „Hier wurde Franz Liszt am 22. Oktober 1811 geboren, als Zeichen der Huldigung der Oedenburger Verein für Kunst und Literatur".

III.

(Koncert-Reisen 1840—1847. Fortsetzung.)

Nachspiele.

Die Parteihetze in Pest. Die Pester Begebenheiten im Auslande. Liszt's Protest an Bülow. Gedicht Martin Vörösmarty's an Liszt.

Es erscheint nichts natürlicher, als daß Liszt's Genie, Patriotismus und dem Idealen zugewandter Charakter ihm die Herzen der Ungarn im Sturm zu eigen machten, wobei die Zeitlage und die Bildungszustände des Landes seinen Besuch zu einem Moment von kulturhistorischer Tragweite für Ungarn selbst erhoben. Denn abgesehen von dem Beispiel der Vaterlandsliebe, Uneigennützigkeit, Opferfreude und Anregung, die der Künstler in diesem Augenblick gegeben, liegt hier der Ausgangspunkt zu der musikalischen Stellung, die von ihm im Laufe der späteren Jahre seinem Vaterlande errungen werden sollte.

Während sich aber so in diesen Wintertagen eine Art Frühjahrsleben abspielte, bei dem ein Volk und ein Kunstgenie in unmittelbare Wechselbeziehung zu einander traten, entwickelte sich dabei unter der Decke das jedem Frühling wie ein Naturgesetz anhängende Raupenleben, das die Knospen benagt und hier sich als „was die Welt sagt" entpuppt.

„Was die Welt sagt", hat auch dieser Liszt-Ungarn-Episode die verschiedenartigste Beleuchtung gegeben; denn sie war keineswegs zufrieden, weder mit Liszt noch mit den Ungarn. Der Enthusiasmus, der so ganz aus der Natur der Nation und der Sache wie über Nacht emporgeschossen, war ihrer Deutung nach ein gemachter, die Ovationen waren das Mittel einer politischen

nach Macht strebenden Partei — und Liszt der Mann, der diese Mittel ergriffen hatte, um sich bei Hochgestellten zu insinuiren. Und gar die Ehrensäbel-Geschichte. In den Ländern, wo der nationale Urstempel weniger ritterlich war und der Säbel weder als nationales noch als Symbol persönlichen Verdienstes, sondern nur als soldatische Waffe galt, war sie vollends der kritische Punkt journalistischer Ausfälle und Begutachtung. Diese fand das Geschenk ebenso absurd wie unstatthaft. Der arme Säbel wurde der Gegenstand eines europäischen Journalistenklatsches und seines Tageswitzes. Auch Heine widmete ihm ein Lied; aber „aufwärmend" erst gegen Ende der vierziger Jahre.[1]) Bis zur Karikatur verzerrt machten die erzählten Vorgänge ihren Rundgang durch die Welt. Als v. Schober's Korrekturen in Form von „Briefen über Liszt's Aufenthalt in Ungarn" 1843[2]) erschienen, hatte die öffentliche Meinung bereits entschieden — man hatte getadelt, gewitzelt, gelacht und hiermit die Sache ad acta gelegt. Die nachträglichen Briefe wurden nur treu von einem kleinen Kreis gelesen, die frühere Anschauung blieb. Jetzt ist sie nur Wenigen noch im Gedächtniß, besteht aber fort in der Geschichtsquelle der späteren Generationen: in der Tagespresse jener Zeit. Grund genug, ihrer hier zu gedenken.

Die ersten Denunciationen kamen aus Budapest selbst. Sie gingen von Nichtungarn aus. Theils waren diese für eine korrekte

---

1) Heinrich Heine's und Franz Liszt's gegenseitige Beziehungen, die wohl zu keiner Zeit den Charakter persönlicher Freundschaft getragen haben, gestalteten sich von Seite des Dichters mit der Zeit sehr pikirt. Esprit und lyrisches Fluidum hatten ihre beiderseitigen Beziehungen bestimmt. Ersteres ist aus dem Brief ersichtlich, den der Musiker im Jahr 1837 von Venedig aus an Heine schrieb (siehe L.'s Ges. Schriften II. Bd.). Von persönlicher Freundschaft trägt dieser Brief keine Spur. Das lyrische Fluidum ist aus Liszt's Komposition Heine'scher Texte zu ersehen. Die Liszt-Heine-Lieder zählen zu den poetischesten Inspirationen des Komponisten.

Liszt sprach der Verf. gegenüber mehrmals von Heine — was als ein Beitrag zur Feststellung des beiderseitigen Verhältnisses, dem zur Zeit mehrfach nachgespürt wird, hier noch erwähnt sei —, wobei er äußerte, sein Wesen habe ihn nicht angezogen, seinen „Gelderpressungen habe er keinen Geschmack" abgewinnen können. — Während der Koncerte Liszt's in Paris (ich vermuthe 1844) wurde ihm ein von Heine auf ihn ausgestellter Wechsel von einigen Tausend Francs präsentirt, den er nicht acceptirte.

„Ich war weder in der Lage noch gewillt, mir gezollte Anerkennung zu bezahlen", äußerte sich Liszt wörtlich.

2) Berlin, Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandl. 1843.

Berichterstattung nicht hinreichend mit dem Schauplatz und den Motiven der Handelnden vertraut, theils gehörten sie zu den außer- und antimagyarischen Elementen, die dem Gesammtkörper der ungarischen Bevölkerung einverleibt sind und sich mit dem eigentlich nationalen Theil der Bewohner beständig in Hader und Zwietracht bewegten. Auch die damals heftig in Scene tretenden Reibungen und Nationalitätenkämpfe zwischen Deutsch-Ungarn und Magyaren, die beide namentlich bezüglich der Sprache als officieller Geschäftssprache auf ihr verbrieftes und historisches Recht pochten — die Ungarn: indem sie sich auf ihre frühere Einwanderung und Besitznahme Ungarns schon unter Attila, auf die dem Lande gegebenen Helden und Herrscher stützten, die Deutsch-Ungarn: indem sie sich auf ihre Verdienste um das Land beriefen — trugen dazu bei, die Thatsachen und Motive je nach dem Parteistandpunkt, den der Berichterstatter einnahm, zu koloriren. Gerade jetzt, wo die Ungarn in leidenschaftlichem Kampfe für ihr Recht von der österreichischen Regierung ihre Nationalsprache zurückverlangten, sah man deutscherseits scheel auf ungarische Erfolge. Nicht minder die in Ungarn lebenden Slaven. Diesen war die nationale Bewegung eitel Parteigetriebe und Wühlerei. Jede von den Patrioten ausgehende Bestrebung, jeder Erfolg, ja jede Aussicht auf einen solchen, ihr überquellender Enthusiasmus über einen zurückgelegten, den nationalen Zielen näherführenden Schritt erschien den Gegnern als prahlende Propaganda der ausschließlich nach dem Staatsruder Strebenden.

So verschieden gefärbt und beleuchtet, entstellten die im Ausland kursirenden Berichte derartig die Pester Vorgänge, daß die Mißbilligung und der Spott, den sie hervorriefen, zu begreifen sind, wobei noch zu beachten bleibt, daß man gegen das Ende der dreißiger Jahre hin noch keineswegs gewillt war, der Geschichte, Sitte, Sprache, dem Temperament, überhaupt dem ungarischen Wesen allgemein Rechnung zu tragen. Man stand dieser ihrem Charakter nach noch jugendlichen Nation mit ihrem exotischen Wesen zu ferne. Der jetzt herrschende große internationale Bildungszug hatte sich literarisch Ungarns noch kaum bemächtigt; seine Pußten, Berge und Wälder waren nur vereinzelt von Touristen betreten und zu feuilletonistischer Ausbeute verwerthet; und das, was Vermittelung hätte bringen können: die ungarische Literatur, war dem großen Leserkreis eine terra incognita. Die ungarische Zunge

hatte im Sprachkoncert der europäischen Völker keine andere als eine Geltung für sich selbst. In Folge dessen blieben die in ihr zum Ausdruck gekommenen höheren geistigen und eigenartigen Erzeugnisse Ungarns gebannt an das eigene Land. Anders jetzt. Die Neuzeit hat begonnen, neben ihren wissenschaftlichen Geschichtsfeldzügen ihr Augenmerk auch auf die ungarischen Dichter zu richten und sie in andern Ländern einzuführen. Damals aber blieben Kundgebungen, wie Vörösmarty's Nachruf „An Liszt" [1]), der — eine aus dem innersten Leben der Nation hervorgetriebene Elegie und Hymne zugleich — die Beziehungen des Künstlers zu seinem Vaterland mit ergreifendem, ja feierlichem Pathos darlegt, innerhalb der Grenzen Ungarns. Erst nach Jahrzehnten erschien er, einer Gedicht-Sammlung ungarischer Lyriker eingereiht, in deutscher Uebertragung. [2])

Während Liszt's Aufenthalt in Pest konnten daselbst keine Gehässigkeiten aufkommen. Sein ganzes Auftreten entsprach seinem Ausspruch, daß die Musik eine sociale Kunst und, wie die Liebe, eine Alle verbindende Macht sei. „Sie steht auf neutralem Gebiet", äußerte er sich, „und muß in einer Sphäre gehalten bleiben, in die weder Politik noch Tagesfragen zu dringen vermögen".

Er hatte in Ungarn mit Magyaren, Deutschen, Slaven verkehrt, eben so wie er in Paris und auf seinen Reisen nicht nur mit Musikern, sondern auch mit Malern, Bildhauern, Dichtern, mit Männern aller Wissensgebiete und Stände intimen Umgang gepflogen hatte. Die Erträgnisse seiner Pester Koncerte bestimmte er sowohl für die deutschen als für die magyarischen Kunstinstitute Ungarns, für Nothleidende ohne Unterschied der Volksstämme und der Religion. Als er das Koncert zur Errichtung eines Konservatoriums für Musik im magyarischen Nationaltheater gab, nach dessen Statuten Kunstwerke anderer Nationen ausgeschlossen bleiben sollten, bestand sein Koncertprogramm nur aus Kompositionen deutscher Meister: Beethoven's, Haydn's, Mozart's, Schubert's, Weber's. Es war absurd, ihn der Parteilichkeit und des Buhlens um die Gunst der Aristokratie zu zeihen. Liszt hielt sich außerhalb des Nationalitätenkampfes und jene selbst von den edelsten

---

1) Siehe unten.

2) Steinacker's „Ungarische Lyriker" (Leipzig, Joh. Ambr. Barth, Budapest: Grill'sche Buchhandlung, 1874).

Ungarn, insbesondere von dem unter dem Namen der „große Ungar" gefeierten Patrioten Graf Stephan Széchenyi bekämpfte, bis zum Fanatismus — der „Magyaromanie" — vorgehende nationale Partei konnte seine wohl innige und glühende, aber zu allen Zeiten gesunde Vaterlandsliebe nie beirren. Dem Temperament nach ungarisch, den Gefühlseigenschaften nach deutsch, war Liszt beides zugleich, als Komponist aber Deutscher über alles.

Ein kleiner Vorfall war es, welcher die erste Veranlassung zu hämischen Bemerkungen gab, die in deutsche wie in französische Blätter übergingen. Als Liszt sein Abschiedskoncert in Pest gab, war auf dem Programm desselben eine Improvisation über zu gebende Themen angesetzt. Unter den Motiven, die ihm vom Publikum vorgelegt wurden, — meist Melodien von Beethoven, Schubert, Mozart und verwandten Meistern —, befand sich ein sogenannter Gassenhauer, wohl böhmischen Ursprungs. Liszt probirte die Themen am Klavier. Als er dieses spielte, brach das Publikum in ein schallendes Gelächter aus. Der Künstler, der die meisten Zettel mit heitern, oft witzigen Einfällen begleitete, legte es mit den Worten bei Seite: „Es hat Jemand einen Spaß mit mir machen wollen" und fuhr in seiner Durchsicht der Themen fort. Das Publikum, über den unzeitigen Scherz nicht beruhigt, murrte. Da stand einer der in der Nähe des Klaviers sitzenden Herren auf, suchte das verhängnisvolle Blättchen aus den andern hervor, faltete es zusammen und verbrannte es an einer Kerze, mit der scherzenden Bemerkung: „Ich erlaube mir der allgemein scheinenden Stimmung gemäß zu verfahren und ein kleines Strafgericht auszuüben." Klatschen und Beifallrufen von allen Seiten. Bei diesem kleinen Vorgang hatte man sich der deutschen Sprache bedient. Liszt selbst hatte ihn gar nicht bemerkt. Trotzdem beschuldigte man ihn öffentlich, er habe aus affektirtem Magyarismus das Deutsche und Slavische verächtlich behandelt und, um die Slaven zu höhnen, eine böhmische Nationalmelodie „öffentlich verbrannt." Ein junger czechischer Heatsporn forderte ihn sogar persönlich zur Rechenschaft für diese „Nationalbeleidigung." — Auch seiner bei Überreichung des Ehrensäbels gehaltenen Rede legte man, weil sie in französischer Sprache gehalten worden war, „Verleugnung des Deutschen" unter. Und doch hätte er sie in keiner andern Sprache halten können. Die ungarische war seinem Gedächtniß entschlüpft und der deutschen war er nicht mächtig

genug, um sich ihrer öffentlich bedienen zu können. Außerdem noch lag es in den Pflichten des Taktes gegenüber den Principien des ungarischen Theaters von der deutschen Sprache ganz zu abstrahiren.

Diese Verketzerungen, sodann die außerhalb Ungarns unverständliche Überreichung des Ehrensäbels mit der Verdolmetschung der Parteien, die einem Virtuosen nie zuvor dargebrachten Ehrenbezeugungen, Neid und Sensation setzten deutsche und französische Federn in Bewegung. Als der Rumor nicht enden wollte und selbst Weltblätter, wie die »Revue des deux Mondes«, seine Berechtigung gewissermaßen bestätigten, entsandte Liszt einen geharnischten Protest. In einem offenen, an Bülow, den allmächtigen Beherrscher zweier Welten, gerichteten Brief wies er im vollen Selbstbewußtsein seiner Künstlerwürde, dabei in aller Bescheidenheit insbesondere die Auffassung, welche die ihm erwiesenen Auszeichnungen in eine gleiche Kategorie mit den Huldigungen stellte, die den Sängerinnen und Tänzerinnen dargebracht werden, mit Energie in ihre Schranken. Er schrieb:

[1]) Monsieur!

Dans votre Revue musicale du Octobre dernier mon nom se trouva prononcé à l'occasion des prétentions outrées et des succès exagerés de quelques artistes exécutants; je prends la liberté de vous adresser à ce sujet une observation.

Les couronnes de fleurs jetées aux pieds de mesdemoiselles Ellsler et Pixis par les dilettantes de New-York et de Palerme sont d'éclatantes manifestations de l'enthousiasme d'un public; le sabre qui m'a été donné à Pesth est une récompense donnée par une nation sous une forme toute nationale.

En Hongrie, monsieur, dans ce pays de moeurs antiques et chevaleresques, le sabre a une signification patriotique. C'est le

---

1) Mein Herr!

In Ihrer musikalischen Revue vom letzten Oktober finde ich meinen Namen im Zusammenhang mit übermäßigen Ansprüchen und übertriebenen Erfolgen seitens reproducirender Künstler genannt: ich nehme mir darum die Freiheit, Ihnen einige Bemerkungen hierüber zu machen.

Die Blumenkränze, welche die Dilettanten der Städte New-York und Palermo den Damen Ellsler und Pixis zu Füßen legten, sind die glänzende Manifestation des Enthusiasmus eines Publikums; der Säbel, den man mir in Pest gegeben, ist eine Anerkennung, mir von einer Nation unter durchaus nationaler Form zuerkannt.

In Ungarn, mein Herr, in diesem Lande alter ritterlicher Sitten, hat

signe de la virilité par excellence; c'est l'arme de tout homme ayant droit d'en porter une arme. Lorsque six d'entre les hommes les plus marquants de mon pays me l'ont remise aux acclamations générales de mes compatriotes, pendant qu'au même moment les villes de Pesth et d'Oedenburg me conféraient les droits de citoyen et que le comitat de Pesth demandait pour moi des lettres de noblesse à sa Majesté, c'était me reconnaitre de nouveau, après une absence de quinze années, comme Hongrois; c'était une récompense de quelques légers services rendus à l'art dans ma patrie, c'était surtout, et je l'ai senti ainsi, me rattacher glorieusement à elle en m'imposant de sérieux devoirs, des obligations pour la vie comme homme et comme artiste.

Je conviens avec vous, Monsieur, que c'était, sans nul doute, aller bien au-delà de ce que j'ai pu mériter jusqu'à cette heure. Aussi, ai-je vu dans cette solennité l'expression d'une espérance encore bien plus que celle d'une satisfaction. La Hongrie a salué en moi l'homme dont elle attend une illustration artistique après toutes les illustrations guerrières et politiques qu'elle a produites en grand nombre. Enfant, j'ai reçu de mon pays de précieux témoignages d'interêt, et les moyens d'aller au loin developper ma vocation d'artiste. Grandi, après de longues années le jeune homme vient lui rapporter le fruit de son travail et l'avenir de sa volonté, il ne faudrait pas confondre l'enthousiasme

---

der Säbel eine patriotische Bedeutung. Hier ist er das Zeichen der Männlichkeit par excellence, die Waffe jedes streitbaren Mannes. Als ihn mir sechs der bedeutendsten Männer meines Vaterlandes unter dem einstimmigen Jubelruf meiner Landesbrüder überreichten, während mir die Städte Pest und Oedenburg zugleich das Ehrenbürgerrecht ertheilten und das Pester Komitat bei Sr. Majestät um das Adelsdiplom für mich einkam, so hieß dies alles so viel als mich nach fünfzehnjähriger Abwesenheit als Ungarn anerkennen, so war das die Belohnung einiger kleiner meiner vaterländischen Kunst geleisteten Dienste, so war das insbesondere — und so empfand ich es — ein ruhmvolles Band, das mich von neuem mit meiner Heimat verknüpfen sollte und mir als Menschen und Künstler lebenslänglich ernste Pflichten und Verbindlichkeiten auferlegt hat.

Ich stimme mit Ihnen überein, mein Herr, daß das alles viel zu viel dem gegenüber war, was ich bis jetzt habe leisten können. Darum erblicke ich in dieser Feier auch mehr den Ausdruck der Erwartung als den der Befriedigung. Ungarn begrüßte in mir den Mann, von dem es nach allen kriegerischen und politischen Ruhmesthaten, deren es so viele vollbracht, künstlerische Ruhmesthaten erwartet. Als Kind empfing ich von meinem Lande werthvolle Beweise des Interesses sowohl, als auch die Mittel, mich in der Ferne für meinen Beruf als Künstler ausbilden zu können. Wenn ihm nach langen Jahren der junge Mann die Frucht seiner Arbeit und die Zukunft seines Wollens bringt, so sollte man die sich ihm öffnende Begeisterung des Herzens und den Ausdruck einer nationalen Freude nicht

des cœurs qui s'ouvrent à lui et l'expression d'une joie nationale, avec les démonstrations frénétiques d'un parterre de dilettantes.

Il y a, ce me semble, dans ce rapprochement quelque chose qui doit blesser un juste orgueil national et des sympathies dont je m'honore.

Veuillez, Monsieur, faire insérer ces quelques lignes dans votre prochain numéro, et recevoir l'assurance de ma considération distinguée.

Hambourg, 26. Octobre 1840. Franz Liszt.

Trotz dieser Erklärung des Künstlers blieben die Verdrehungen der Pester Begebenheiten in Kurs, bis andere Ovationen in Deutschland sie in Schatten stellten und hier der Enthusiasmus — vor allem in Berlin — einen Grad erreichte, der kühle Köpfe nur noch von einer „Lisztomanie" sprechen ließ. Leider aber muß gesagt werden, daß jene Spaltungen und Gehässigkeiten in Ungarn ihm gegenüber keine Zeit hat tilgen können. Sie verbitterten ihm namentlich später, als er die Erwartungen seines Vaterlandes glänzend erfüllt hatte, das fruchtbringende Wirken in Pest.

Was aber Liszt den Ungarn war, als was er ihnen erschienen, was sie von ihm erhofften: das sprach unmittelbar nach seiner Abreise der Mund ihres Dichters Martin Vörösmarty in dem Nachruf, richtiger wohl gesagt: in seinem Anruf aus, dessen hier bereits gedacht worden ist. Er lautet:

An Franz Liszt. [1])

Fürst des Klangs, deß Spur die Völker lauschen,
Uns, wo du auch weilest, nah verwandt,
Hast du in der Saiten mächt'gem Rauschen
Einen Ton fürs kranke Vaterland?
Einen Ton — gewalt'ger Herzensstürmer,
Einen Ton — Trostbringer, Friedensschirmer?

---

mit der frenetischen Demonstration eines Parterres von Dilettanten verwechseln.

In einer solchen Zusammenstellung liegt, wie mich deucht, für einen gerechten Nationalstolz und die Sympathien, die mich ehren, etwas Verletzendes.

Haben Sie die Güte, mein Herr, diese wenigen Zeilen in Ihre nächste Nummer aufzunehmen, und empfangen Sie hiemit die Versicherung meiner ausgezeichneten Hochachtung.

Hamburg, den 26. Oktober 1840. Franz Liszt.

1) Kolmár Dalok Könyve 232. — Deutsch von G. Steinacker.

Unsre Schuld und unsres Schicksals Ketten
Drücken schwer, als hundertjähr'ges Leid,
Ein Geschlecht, verzweifelnd, statt zu retten,
Das an schnöder Ruhe sich erfreut.
Mag's zuweilen flammend auf sich schwingen,
Fiebertraum blieb stets sein eitles Ringen.

Bessre Zeiten sind uns angegangen.
Mit dem heißersehnten Morgenroth
Kehrt zurück im Heilungsschmerz, dem bangen,
Wunsch und Hoffnung, treulos längst und todt.
Neu erglühn der Väter würd'ge Erben,
Für ihr Land zu leben und zu sterben.

Und sein Pulsschlag klopft in unsern Herzen,
Freudig pocht's bei seines Namens Klang,
Und wir fühlen alle seine Schmerzen,
Seine Schmach weckt edler Thaten Drang;
Groß zu seh'n den Thron in Volkes Mitte,
Stark und glücklich selbst die kleinste Hütte.

Großer Zögling aus dem Land der Schlachten[1],
Dem das Herz der Welt im Busen schlägt.
Wie die Sonn' aus blut'gen Purpurschlachten
Roth den Tag auf ihren Schwingen trägt,
Wo auf wildbewegten Volkeswogen
Wuth und Rache schnell vorüberzogen.

Und statt ihrer wallt im Lichtgewande
Jetzt der Friede und der stille Fleiß,
Und die Kunst schlingt ihre Himmelsbande
Um die neue Zeit zu Ehr' und Preis.
Kühner Geister Aufbau zu vollenden,
Schafft das Volk mit emsi'gen Riesenhänden.

Gieb ein Lied uns, Du, der Töne Meister!
Wenn's uns früh'rer Tage Bild entrollt,
Sei es Flügel dann der Sturmesgeister,
Draus der Schlachten ferner Donner grollt,
Und in ihrem wogenden Gedränge
Schallen laut des Siegs Triumphgesänge.

Gieb ein Lied uns, das im Reich der Schatten
Unsre Väter aus den Gräbern weckt,
Daß im Enkel sich die Seelen gatten,
Deren Hülle nun der Rasen deckt,
Segen spendend Ungarns theurem Lande,
Dem, der's je verrathen, — Fluch und Schande.

---

1) Frankreich.

Denkst Du trüber Zeiten, dunkler Grüfte:
Dämpf' ein Schleier Deiner Saiten Klang,
Sei Dein Ton ein Flötenhauch der Lüfte,
Der durch's Herbstlaub schauert, leis' und bang,
Und bei dessen träumerischen Weisen
Schmerz und Trauer unser Herz umkreisen.

Stumm, an des Gedankens Mannesarme,
Schwankt ein bleiches Weib, das tiefe Weh;
Mohács's Schlacht taucht auf im dunkeln Schwarme,
Und des Bürgerkrieges blut'ger See:
Doch, indem die Thräne wehrt dem Schlummer,
Trost bringst Du des Herzens spätem Kummer.

Kannst erwecken Du die Heimatliebe,
Die die Gegenwart umschlungen hält,
Mit der Treue heilig süßem Triebe
Rückwärts blickend schafft der Zukunft Welt?
Laß' erklingen Deine mächt'gen Saiten
Und Dein Lied tief in die Seele gleiten.

Laß im reinen Aufschwung der Gefühle
Reifen unsrer Söhne Thaten nun,
Ringend Schwach und Stark nach einem Ziele,
Einen sich im Tragen und im Thun;
Wie ein Mann das Volk im Kampfe stehen,
Und mit eh'rnem Arm zum Siege gehen.

Ja, von heil'ger Freude sei umwittert
Selbst — als wär's Gebein von uns — der Stein,
Und der Donau Well', von Glut durchzittert,
Fließ' dahin als unsres Blutes Schein;
Selbst die Erd', wo Lust und Schmerz sich drängen,
Poch' begeistert auf bei Deinen Klängen.

Und wenn froh Du hörst, wie Dir's gelungen,
Wie Dein Land bei Deinem Lied sich hebt,
Das mit kräft'gem Ton Dir nachgesungen,
Auf Millionen Volkeslippen schwebt:
Dann tritt her und laß dies Wort Dich krönen:
„Noch lebt Árpáds Geist in seinen Söhnen."

Des Künstlers Antwort auf diesen Anruf erfolgte bald. Erst leise, dann mit immer lauter werdender gewaltiger Stimme: die Werke, die er als Ungar seiner Mitwelt und den folgenden Zeiten schenkte, zählen zu seinen bedeutungsvollsten für den Koncertsaal (: „Ungarische Rhapsodien", „Hungaria", »Héroïde funèbre«, u. a.),

wie für die Kirche (: die Graner, die Krönungs-Messe u. a.). Die Anfangslaute derselben finden sich in den ersten Heften der in jenen Tagen begonnenen Sammlung:

Ungarische National-Melodien [1])

für Piano —

einfache Weisen ergreifenden und elektrischen Charakters, gefüllt mit dem eigenartigen Fluidum von Elasticität, Schmerz, Trotz, wilder Lust und Leidenschaft der ungarischen Individualität — Weisen, von ihm den Söhnen der Pußta abgelauscht und dem Klavier übertragen. Diese Sammlung wurde bedeutungsvoll. Sie umschließt das Material zu seinen „Ungarischen Rhapsodien", dem einzigen musikalischen Nationalepos seines Vaterlandes. Nach dem Erscheinen der Rhapsodien wurden jene kassirt. Während seiner Koncertperiode jedoch begleiteten sie ihn in alle von ihm bereisten Länder. In Pest, Wien, London, Paris, Petersburg, Madrid — überall entzückte er mit diesen Melodien.

Den „Ungarischen National-Melodien" schließen sich seine Uebertragungen und Bearbeitungen des:

Rákóczy-Marsch

an, den er in verschiedenen Zeitperioden allmählich künstlerisch auf eine Höhe stellte, die der Komponist [2]) des einfachen Marsches schwerlich geahnt hat. [3]) Das musikalisch-ungarische Element gewann hiedurch Eingang und eine so eingreifende Verbreitung, wie es eine solche ohne diese Bearbeitungen schwerlich je gefunden haben würde.

---

1) Zehn Hefte. Wien, Haslinger. Edirt
1840: 1.—2.,
1843: 3.—4.,
1847: 5.—10. Heft.

2) Nach der Wiener „Allg. M.-Ztg." 1846, Nr. 27, S. 104 soll er zu Anfang dieses Jahrh. von einem Kapellmeister beim Regiment Namens Scholl — einem „sehr bescheidenen, lieben, guten, dicken Mann" — komponirt worden sein.

3) Das vom Minister-Präsidenten Tisza am 26. Februar 1887 im Abgeordnetenhaus zu Budapest gesprochene, auf Liszt's Rákóczy-Marsch bezügliche Wort, „er habe nur transskribirt, was ihm von dem hochseligen Franz Rákóczi II. inspirirt worden" (Neues Pester Journal vom 27. Febr. 1887), wird stets „ein Unbegreifliches" an sich tragen.

Zu den Erstlingen der ungarischen Muse Liszts gehört ferner sein:

Heroischer Marsch [1]
im ungarischen Styl,

mit folgendem Hauptmotiv:



Auch dieser Marsch wurde bedeutungsvoll. Der Komponist nahm ihn später zum Ausgangspunkt seiner großen symphonischen Dichtung »Hungaria«. Hier bildet er, düster-entschlossenen Charakters, den Grundton der Stimmung und den motivischen Kontour des »Quasi Andante marziale«.

---

1) Edirt 1840: A. Cranz, Hamburg (nach Verlagsverz.), dann: 1843 (?), Berlin, Schlesinger.

IV.

(Koncert-Reisen 1840—1847. Fortsetzung.)

Leipzig. 1840.

Rob. Schumann. Felix Mendelssohn.

Koncerte in Wien, Prag. Die musikalischen Traditionen Leipzigs. Frühere und damalige Beziehungen Liszt's zu Mendelssohn und Schumann. In Dresden. In Leipzig. Gehässigkeit; kühle Aufnahme. Liszt's zwei Symphoniesätze Beethoven's. Freibillete. Mendelssohn's Fest zu Ehren Liszt's. Sein 2. und 3. Koncert. Schumann über Liszt. Leipzigs negirende Stellung — die „Allgemeine Musik-Zeitung". Weber's Koncertstück. Spätere Beziehungen zwischen Liszt, Mendelssohn, Schumann. — Übertragungen.

Nachdem Liszt seinen Heimatsort wieder betreten und hiermit seinem vaterländischen Besuch den Schluß hinzugefügt hatte, kehrte er wieder nach **Wien** zurück, wo er die erwähnte zweite Serie seiner Koncerte — unter ihnen eines zur Unterstützung des Ordens der barmherzigen Schwestern und ein anderes für den Fonds des Bürgerhospitals — abhielt.

Alsdann trat er über Prag und Dresden seine Reise nach Leipzig an. In **Prag** blieb er, in Folge dringender Einladungen, während der ersten Hälfte des März. Auch in dieser Stadt fielen die Einnahmen mehrerer Koncerte den Kassen von Wohlthätigkeitsanstalten zu: dem Elisabethinerhospital und der Blindenanstalt.

Die Aufnahme und Wirkung seines Spiels war hier dieselbe, wie in den andern Städten. Insbesondere gewann er sich durch Beethoven's Eismoll-Sonate, die beiden von ihm übertragenen Sätze der „Pastoral-Symphonie" desselben Meisters, Hummels Septuor, durch mehrere Klavierstücke Chopin's und des in Prag geborenen Moscheles, seine Uebertragungen Schubert'scher Lieder, der „Tell"-Ouverture und „Soiréen" von] Rossini u. a. die lebhaftesten Sympathien. In diesem Augenblick trugen sie den

Charakter eines wilden Fanatismus, der im Koncertsaal tumultuarisch genug dem Künstler seine Gaben abverlangte. Dieser hatte den Vortrag einer Komposition beendet und dem Dacapo-Ruf nachgebend sie wiederholt. Kaum aber hatte er die Schlußtöne erreicht, als ein zügelloses Lärmen losbrach und die Stimmen wirr durcheinander riefen, die einen: „Wilhelm Tell!", die anderen: „Erlkönig!", dazwischen: „Beethoven!" — „Hummel!". Es herrschte eine solche Aufregung, daß der Künstler mit seiner Zuhörerschaft debattiren mußte, um die Ruhe zum Vortrag eines Stückes zu gewinnen. Als sie mit ihren Anforderungen kein Ende fand, setzte er sich an den Flügel und spielte anstatt einer freiwilligen Gabe die programmmäßige Nummer: den „Hexameron". Dem Beifallssturm wollte er durch Wiederholung dieses Variationenwerkes eben danken, als der Tumult von neuem losbrach. „Ave Maria!" rief es hier — „Erlkönig!" dort — „Nein! nein! —: Wilhelm Tell!" demonstrirten Andere. Die Parteien im Publikum drohten thätlich zu werden. Da griff der Künstler ein, indem er bereits gereizt ihm zurief: „Und meine Intention ist, den Hexameron zu spielen!" Und er spielte ihn. Lautlose Stille herrschte im Saal; es schien, als habe man den Ruf zur Ordnung verstanden. Doch abermals begann die Raserei, aus der: „das Ave Maria" am deutlichsten vernehmbar war. Theils ärgerlich, theils die Unersättlichen neckend, intonirte Liszt seinen Galop chromatique. Plötzlich aber, als wolle er alle Parteien versöhnen, bog er mit einer unbeschreiblichen Grazie zum „Ave Maria" über. — Das laute Entzücken herrschte noch im Saale, als der Künstler längst aus ihm geschlüpft war. —

Liszt's Uebertragung für Klavier:

Hussitenlied

(1840 bei Joh. Hofmann in Prag)

fällt jenen Tagen zu und ist von dessen Verleger veranlaßt.

Seine Route nach **Leipzig** führte Liszt über Dresden, den quasi Vorort der nordischen Musik-Metropole, die der des deutschsprechenden Südens, Wien, entgegen stand, wie der Norden dem Süden. In Wien bildete die Musik gleichsam eine Lebensingredienz jeder Gesellschaftsschichte. Dem Wiener sitzt sie im Blut. Sein südliches Naturell mit der leicht erregten Phantasie ist dem

Stimmungsleben offen, ja braucht es wie die Luft zum Athmen, was musikalisch so viel heißt, als mit Sang und Klang den Tag durchschreiten. Und wie sein Naturell der Stimmungen bedarf, so erfaßt er auch unmittelbar die Musik mit dem Herzen. Im deutschen Norden dagegen war sie 1840 noch keineswegs Gemeingut Aller. Das Bedürfniß nach Musik ist hier mehr ein Erziehungsresultat als angeboren, bedingt von der Natur, um nicht zu sagen, vom allgemeinen Gefühlsorganismus. Man steht ihr mehr mittelbar und reflektionsversetzt gegenüber. In Leipzig nahm man mit kühlerem Sinn als in Wien die Kunstleistungen — die der producirenden wie der reproducirenden Kunst — auf und schätzte und lehnte sie mit einer gewissen Vornehmheit ab, die sich mit Bewußtsein und Sicherheit auf bewährtem Boden bewegte und wenig Beziehung zu dem aufkommenden, über Klassicität und Restauration hinausgehenden Fortschritt der Tonkunst in sich barg.

Dabei stand Leipzig auf seinen musikalischen Traditionen, wie Wien auf den seinigen. Diese gaben dem musikalischen Leben beider Städte Charakter und Richtung. Dort war es der Genius des Dreigestirns Haydn-Mozart-Beethoven, an welche sie sich knüpften, hier war es der des größten und scharfsinnigsten Kontrapunktisten und Organisten, den die Welt je getragen: Johann Sebastian Bach's, sowie eine stattliche Reihe tüchtiger Organisten, welche gegen zwei Jahrhunderte hindurch einander in der Kantorei zu St. Thomas abgelöst hatten. Während sie aber in Wien den Kunstsinn im vollen Fluß mit dem fortschreitenden Kunstleben erhielten, standen jene in Leipzig diesem Fluß mehr entgegen und gaben seinem Kunsttreiben das Gepräge eines engkonservativen, mehr aus dem Organistenthum als aus weltlich-klassischem Geist hervorgegangenen Charakters. Es scheint darum ganz folgerichtig, daß die Leipziger, obenan die Kritik, den konservativ-künstlerischen Scharfsinn des Regelrechten betonten, während die Wiener, ihrer Tradition gemäß, das freiere Walten der künstlerischen Phantasie bevorzugten.

Allerdings regten sich damals auch in Leipzig Stimmen, welche die beengenden Mauern der Tradition zu durchbrechen suchten und dem Neuen in der Kunst mit Entschiedenheit das Wort redeten. Robert Schumann sandte die Davidler gegen die Philister. Aber diese kleine Heilsarmee wandte sich gegen das Stereotype und die Schablone in der Kunst als solcher, nicht gegen das Leipziger

Kunstleben selbst. Dieses war kaum von ihm beeinflußt. Auch nicht von seinen Kompositionen. Der neue Ton, den er hier angeschlagen, der Ton subjektiver Poesie, verhallte noch unverstanden. Was hätte in jener Zeit überhaupt dieser Romantiker mit seinen phantastischen Klavierstücken und tief poetischen Liedern dem musikalischen Leipzig sein können? Neben Mendelssohn, der auf den Traditionen dieser Stadt stehend, dieselben in Symphonie und Oratorium mit modernem Empfinden zu verbinden gewußt? Mendelssohn's Glanz verdunkelte zur Zeit alles, selbst den mehr als Ebenbürtigen. Doch muß die Gerechtigkeit sagen, daß Schumann auch ohne jenen Glücklicheren schwerlich mit dem öffentlichen Kunstleben dieser Stadt in tiefe Berührung gekommen wäre oder von umgestaltendem Einfluß auf dasselbe hätte werden können. Denn seine Natur stand dem nach Außen thätigen Leben geradezu entgegen; zudem lebte er in jenen Jahren, wo der Sinn hierfür noch am lebendigsten in ihm war, ausschließlich seinen literarischen Arbeiten, seinem ganz besonders reich fließenden Liederquell, dem Traum und dem Ringen um Clara. Erst später, und nach hartem Kampfe, sollte der Genius Schumanns seine Würdigung finden. Er, wie Mendelssohn, beide waren zu bedeutend, um mit der Kritik und den Anschauungen des damaligen Leipzig auf gleichem Fuß stehen zu können, obwohl Leipzigs Musikurtheil in der musikalischen Welt eine höchste Instanz damals behauptete.

Als nun Liszt, von Schumann eingeladen, hier erwartet wurde, war man keineswegs gleichgültig. Die Pester Vorgänge hatten ihn zu einer Persönlichkeit gestempelt, die ihrer Natur nach auf höherem und breiterem Boden sich bewegte als die Virtuosen, die im Gewandhaus ein- und auszogen. Man war haltungsvoll gespannt. Echte Künstlerfreude dagegen wartete seiner seitens Schumann's und Mendelssohn's.

Mit Beiden stand er bereits in Beziehung. Mit Mendelssohn schon seit dem Winter 1831/32, als dieser in Paris bei den dortigen musikalischen Kreisen sich einführte. Sie begegneten sich damals mit Chopin, der erst seit Kurzem in Paris weilte, und Ferd. Hiller, dem intimen Freund Mendelssohn's, fast täglich. War es nicht in einem Salon, so war es auf den Boulevards. Hier ließ der jugendliche Uebermuth des vielverheißenden Musikerquartetts, alle vier anfangs der zwanziger Lebensjahre stehend, zeitweise ein so homerisches Gelächter ertönen, daß Wohl-

erzogenen heiß dabei wurde. Liszt und Mendelssohn faßten eine aufrichtige Bewunderung für einander: Liszt für den Komponisten, der, noch so jung, schon so vollendete Formen schuf; Mendelssohn für den Virtuosen, dessen Leistungen alles Denkbare hinter sich ließen. Hiller erzählt, daß Felix eines Tages aufgeregt in sein Zimmer gestürzt sei und ihm zugerufen habe:

„Da habe ich ein Wunder erlebt, ein wahres Wunder!"

„„Und was?"" — frug Hiller.

„Ist das nicht ein Wunder? — Ich war mit Liszt bei Erard und legte ihm das Manuskript meines Koncertes[1]) vor — und er spielte es, es ist kaum leserlich, mit der größten Vollendung vom Blatt — man kann es gar nicht schöner spielen, als er es gespielt hat — es war wunderbar!"

Nicht minder eingenommen war Liszt von Mendelssohn's Kompositionen, deren mehrere — das Hmoll-Quartett, das Gmoll-Koncert, die Ouverture zum „Sommernachtstraum" — in Künstlerkreisen, sowie auch in einem von Habeneck im Konservatorium dirigirten Koncert zur Aufführung kamen. Insbesondere zog Liszt die Ouverture an, für welche man in Paris noch keine Stimmung finden konnte. Ihre Aufnahme stand seitens der Musiker einem Fiasko näher als einem Erfolg; ja, die Orchestermusiker zeigten sich bei der Probe widerspenstig und einige — Hoboist und Paukenschläger — demonstrirten durch Nichtkommen. Die Frage, ob die Tonmalerei, ob der Sommernachtsspuk als ein musikalisches Objekt berechtigt sei, ward heftig discutirt. Der junge Liszt stand auf Seite der Ouverture und vertheidigte sie auf das hartnäckigste.

Nachdem Mendelssohn Paris verlassen, blieben die Beziehungen zwischen Beiden fortbestehen. Hiller war der Vermittler. Zuerst in Paris, dann (1838) in Mailand[2]). Mendelssohn's Briefe an Hiller vergessen selten den Gruß an Liszt, und dieser brachte jedem neuen Werke Mendelssohn's warme Theilnahme entgegen. Als im November 1839 der „Paulus" in Wien seine erste Aufführung erleben sollte, war Liszt in San Rossore. „Mendelssohn's „Paulus" kommt in Wien zur Aufführung — da muß ich auch dabei sein!" hatte er nach Paris ge-

1) Das Gmoll-Koncert.
2) Siehe I. Bd., S. 467, 473.

schrieben[1]). Doch hörte er erst jetzt Bruchstücke desselben, von Mendelssohn auf seinen Wunsch ihm vorgeführt.

Mit Robert Schumann hatte Liszt noch keine persönliche Begegnung gehabt. Allein mit dem Instinkt des Genies hatten Beide im Jünglingssturm und Drang sich an ihren Kunstäußerungen erkannt und eine aufrichtige Sympathie für einander gefaßt. Sie läßt sich bis 1834 zurückverfolgen. In diesem Jahr lernte Liszt die Abegg-Variationen Schumann's kennen, wohl das erste Werk dieses Komponisten, das ihm in die Hände kam.[2]) Ueber die Fismoll-Sonate äußerte er 1837 gegen Berlioz[3]), sie sei „die logische Fortsetzung der Werke Webers, Beethovens und Schubert's." Im Spätherbst 1837[4]) sandte ihm Schlesinger aus Paris ein Packet Musikalien nach Bellaggio, darunter Schumann's „Impromptu" opus 5, Sonate opus 11 und „Klavierkoncert ohne Orchester" opus 14. Sie ließen ihm über die Bedeutung ihres Urhebers keinen Zweifel. In dem Essay: »Compositions de Mr. Robert Schumann«,[5]) von der pariser Gazette musicale noch im selben Jahr[6]) publicirt, gab er jener Ansicht Ausdruck —; die erste Propaganda, die der deutsche Komponist in Frankreich erfuhr, das hervorragendste, was in jener Zeit überhaupt über ihn geschrieben worden ist. Schumann war dieser Aufsatz nicht fremd. »A propos«, schrieb er an Clara nach Wien[7])

1) Siehe Liszt's Gesammelte Schriften. II. Band. XII. Brief.

2) In einem Brief von J. P. Pixis an Hofmeister in Leipzig, datirt Paris, 21. Febr. 1834, schrieb dieser: „Vor ein Paar Tagen hat Liszt, dem ich Schumann's Variationen brachte, dieselben vorgelesen; aber so etwas kann sich kein Mensch vorstellen!" u. s. f. Dann: „Schumann wäre außer sich gewesen, hätte er sein Werk so vortragen hören! Liszt ist sehr damit zufrieden und hat mich gebeten, ihm ja alle Werke dieses jungen Tonsetzers kommen zu lassen."

3) Nach einem Brief Berlioz's an Schumann, datirt: Paris, 3. März 1837. Siehe: Die Davidsbündler von F. G. Jansen. Anmerkungen. 57.

4) Liszt bezeichnete in seinem verbreiteten Brief an Wasielewski obigen Zeitpunkt als den, der ihn zum ersten Male mit Kompositionen Schumann's bekannt gemacht habe. Auch mir gegenüber äußerte er gesprächsweise dasselbe. Gegenüber den von Jansen mitgetheilten Daten jedoch kann kein Zweifel mehr darüber aufkommen, daß Liszt sich geirrt hat.

5) „Gesammelte Schriften" Franz Liszts, II. Bd.: „Kompositionen für Klavier von R. Schumann".

6) 18. November 1837.

7) „Jugendbriefe von R. Schumann". Nach den Originalen mitgetheilt von Clara Schumann (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1885), S. 272.

— 22. Dec. 1837 — „Liszt hat einen großen, recht richtigen Artikel über mich in der französischen Zeitung geschrieben; der Aufsatz hat mich sehr gefreut und überrascht. Siehst Du Liszt in Wien, so grüße ihn dafür mit einem recht schönen Blick.“

In dieser Zeit lernte Liszt[1]) durch Fischhof und Clara noch andere Manuskripte Schumann's kennen. Auch die „Kinderscenen.“ „Unser genialer Schumann“ — schrieb hierauf Liszt an Berlioz[2]) — „hat bezaubernde Kinderscenen geschrieben! Schumann ist ein seelenvoller Dichter und ein großer Musiker“ — ein Ausspruch, der, so kurz er war, doch den Punkt der Sache traf.

Schumann's Aufmerksamkeit hatte sich jedoch schon vor diesem Zeitpunkt Liszt zugewandt, wie die „Neue Zeitschrift f. M.“ seit ihrem Bestehen bestätigt. Das Studium der Liszt'schen Klavier-Partitur der »Sinfonie fantastique« von Berlioz mochte sie vertieft haben. Die „Lucie“-Fantasie war ihm ebenfalls bekannt. „Die Phantasie von Liszt war das Außerordentlichste, was ich je von Dir gehört“, schrieb er an Clara im April 1838[3]). Die damaligen Wiener Berichte über Liszt und was von Italien über ihn herüber klang, das alles mochte Schumann's Wunsch nach einer persönlichen Begegnung bis zum Verlangen steigern. Seine Briefe an Josef Fischhof (1837—1839) fragen oftmals: „Kommt er? wann? was wissen Sie von ihm?“ Als er Liszt's unvorhergesehenen Besuch Wiens (1838) erfuhr, übersandte er ihm ein Manuskript: „Gruß an Franz Liszt in Deutschland“. Die zweite seiner Novelleten. Und endlich schrieb er ihm in der „N. Zeitschrift f. M.“ unterm 8. Juni 1838:

An Herrn Franz Liszt!

Auf ein Blatt mehr im Lorbeerkranz kommt es einem Sieggewohnten nicht an. Indeß möchte man die Bescheidenheit des Feldherrn tadeln, der den Ruhm seiner Siege nur auf einen einzigen Ort beschränkte. Herr Liszt ist so nahe an Norddeutschland; er komme zu uns. Mit offenen Armen wird man ihn empfangen und festhalten, so lange es Liebe und Bewunderung vermögen. Dies im Namen unserer Freunde und Aller. Florestan und Eusebius.

---

1) Nach dem Briefwechsel Schumann's mit Fischhof und Clara Wieck (Wasielewski 2c., Jansen 2c., Clara Schumann 2c.).

2) Liszt's „Gesammelte Schriften“. II. Bd. XII. Brief.

3) „Jugendbriefe“ 2c. S. 281.

Aber erst jetzt, nach beinahe zwei Jahren, standen sich die beiden Künstler zum ersten Mal persönlich gegenüber. Wie Freunde, die sich längst gekannt. „Mit Liszt bin ich fast den ganzen Tag zusammen", berichtete Schumann an Clara unterm 18. März[1]). „Er sagte mir gestern, ‚mir ist's, als kennte ich Sie schon zwanzig Jahre' — mir geht es auch so. Wir sind schon recht grob gegen einander und ich hab's oft Ursach, da er gar zu launenhaft und verzogen ist durch Wien." In welcher Form aber Schumann „grob" war, das bleibt dahingestellt, da seine Schweigsamkeit bereits einen großen Höhepunkt erreicht hatte. Er konnte Stunde um Stunde schweigsam neben einem Freunde sitzen, endlich aufstehen, ihn träumerisch ansehen und die Hand ihm drückend sagen: „Nun haben wir uns wieder einmal recht ausgesprochen."[2]) Wenige Künstler standen, musikbesessen, so konstant unter dem Zwang ihrer Phantasie, wie er.

Schumann war Liszt nach Dresden entgegengereist, wo dieser am 15. März sein erstes Koncert gab; in Leipzig am 17. März. Er wechselte zwischen beiden Städten. In Dresden war sein künstlerischer Erfolg ein überwältigender. „Mit ihm ist die Reihe der Künstler neuromantischer Schule abgeschlossen!" rief pathetisch ein Berichterstatter.[3]) Ein anderer wollte zwei Typen der Humanität aus seinen Vorträgen heraushören: die Intelligenz und die Liebe.[4]) Schumann aber schrieb[5]) mit der Goldfeder des Genies:

> „Der Saal war glänzend und von den Vornehmsten der Gesellschaft, auch von mehreren Mitgliedern der königlichen Familie besucht. Alle Blicke hafteten an der Thür, wo der Künstler eintreten mußte. Zwar sein Bild ist vielfach verbreitet und Kriehuber's, der sein Jupiterprofil am schärfsten gefaßt, ein höchst treffliches; aber der Jupiterjüngling selbst

---

1) Siehe „Jugendbriefe" 2c. S. 310.

2) Das war ihm buchstäblich mit dem gediegenen Musikschriftsteller Ferd. Graf Laurencin — dem ich diese Anekdote danke — in Wien passiert. Er saß mit diesem, der voll Erwartung der Kunstgespräche, die da kommen sollten und doch nicht kamen, bis nach Mitternacht in einem Bierlokal, trank ein Glas nach dem andern, sah vor sich hin und sprach endlich aufstehend obige Worte zu dem Verblüfften, die einzigen des ganzen Abends.

3) Leipziger „Allgem. musik. Zeitung" 1840, Nr. 13.

4) »Gazette musicale« de Paris 1840, Nr. 35.

5) „Neue Zeitschrift f. Musik" 1840, Nr. 26. Desgl. „Gesammelte Schriften" Schumann's, III. Bd., S. 231.

interessirt doch immer noch ganz anders. — So rief ihm denn die ganze Versammlung bei seinem Eintritt begeistert zu, worauf er anfing zu spielen. — Nun rührte der Dämon seine Kräfte; als ob er das Publikum prüfen wollte, spielte er erst gleichsam mit ihm, gab ihm dann Tiefsinnigeres zu hören, bis er es mit seiner Kunst, gleichsam jeden Einzelnen, umsponnen hatte, und nun das Ganze hob und schob wie er eben wollte. Diese Kraft sich ein Publikum zu unterjochen, es zu heben, tragen und fallen zu lassen, mag wohl bei keinem Künstler, Paganini ausgenommen, in so hohem Grad anzutreffen sein. — In Sekundenfrist wechselt Zartes, Kühnes, Duftiges, Tolles: das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister. — Es ist nicht mehr Klavierspiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunst zugetheilt." —

In diesem Koncert wirkte die auf der Sonnenhöhe ihres Ruhmes stehende Schröder-Devrient mit. Begleitet von Liszt sang sie zwei Lieder Schubert's, von denen der Vortrag des „Erlkönig" durch das Zusammenwirken dieser beiden, gleich Souveränen über alle inneren und äußeren Mittel ihrer Kunst herrschenden Geister eine dämonische Gewalt des Ausdrucks erreichte, wie sie wohl nie wieder gehört worden ist. — Das übrige Programm lag in Liszt's Händen. Wie seine Vorträge hinrissen, so machte diese Ausdauer der geistigen wie physischen Kraft Sensation. Und wie ein Wunder staunte man es an, daß ihm nach der Ausführung des Programmes dennoch die Fähigkeit für Extragaben nicht versagte und er am Ende des Koncertes noch über gleiches Feuer, gleiche Kraft, Leichtigkeit und Grazie gebot, wie bei seinem Anfang. In den Mauern Dresdens hat nie ein Virtuos größere Wirkung hervorgerufen.

Anderntags reiste Liszt nach Leipzig, wo bereits manche Vorspiele Verstimmung gegen ihn hervorgerufen hatten. Dennoch harrte man seiner mit Ungeduld. Am Tag seines ersten Koncertes am 17. März herrschte bei dem Leipziger, namentlich bei dem koncertbesuchenden Stammpublikum eine höchst gewohnheitswidrige Aufregung. Zunächst hatte es sich erhitzt an Notizen des „Tageblatts". Sie sprachen „von der Ehre", welche dem musikalischen Leipzig durch den Besuch des Künstlers bevorstehe. Dieses verwöhnte Publikum sah sich hierdurch in seiner eigenen Selbstschätzung angegriffen und in seinem bevorzugten Recht verletzt. Dazu wollte der Zufall, daß er in Prag zurückgehalten wurde, die Presse heute seine baldige

Ankunft meldete, morgen sie zurücknahm — eine abermalige Beleidigung. Und die doppelten Eintrittspreise! Als nun gar gegen allen Brauch die altehrwürdige Ordnung der Sitzreihen in den Räumen des Gewandhaussaals, wie verlautete, einige Änderungen erfuhr, auch das Podium mit Stühlen besetzt wurde, steigerte sich der Ärger bis zur thätlichen Verstimmung. Dazwischen platzten aufreizende Artikel aus der Feder eines jener Literaten[1]), von denen Schumann bei dieser Gelegenheit äußerte, daß es „zu allen Zeiten Pedanten und Schelme gegeben, die am Großen und Bedeutenden gerüttelt haben", und schürten das Feuer der Ärgernisse zum ausgeprägten Mißton. Wie bei dem Publikum, herrschte auch bei den Musikern und Kritikern Voreingenommenheit. Als Künstler war er ihnen nur durch seine Übertragungen und Klavierstücke bekannt. Da aber sahen sie Dinge, von denen die Geister des achtzehnten Jahrhunderts geschwiegen. Dieses reckte sich in ihnen gegen das neunzehnte. Die musikalischen Traditionen Leipzigs bäumten sich.

Als Liszt nun im Koncertsaal erschien, war der Saal übervoll. Und was dem hochstehenden, gefeierten Künstler nirgends widerfahren, widerfuhr ihm hier: keine Hand regte sich zu seinem Empfang. Als er auf dem Podium vortrat und im Begriff war, sich vor dem Publikum zu verbeugen, ertönten Zischlaute. Wie vom Blitz getroffen schnellte der Beleidigte wieder in die Höhe und maß stolzen Blickes das Publikum. Die rechte Hand auf die Balustrade, die linke in die Seite gestützt, verharrte er in dieser Stellung, bis die Zischer übertönt, der übliche Empfang ihm gezollt wurde. Nun verbeugte er sich und nahm gemessen vor dem Flügel Platz.

Als Eingangsnummer hatte er die in Wien mit vollem Verständnis für seine Intentionen aufgenommene Übertragung des Scherzo und Finale der Pastoralsymphonie Beethoven's gewählt, zwei Sätze, die ihm besonders am Herzen lagen. Es liegt nahe zu glauben, daß er sie als Eingangsnummer gewählt hatte, um dem berühmten Publikum bestes zu bieten. Sie reihten sich seinen bedeutendsten Leistungen ein. Nicht bezüglich der Bravour und des Virtuosenglanzes: hier lagen die Accente auf andern Momenten. Der Künstler hatte bei ihnen, wie bei seinen

---

1) Aus der Feder des „alten Wieck", wie es bald darauf öffentlich bekannt und von einer späteren Presse bestätigt wurde.

früheren Klavier-Partituren, der Idee nachgestrebt, das Orchester dem Klavier einzuverleiben und das Klavier selbst zur Vielseitigkeit und zum Vollklang des Orchesters zu erheben.

Historisch bedeutsam ist hierbei, daß sich in diesen Übertragungen zum ersten Mal jener Zug zum Großen verkörperte, der die engen Schranken des Klaviers brach und es mitten hinein in das musikalische Universum trug. In ihnen liegt der Ausgangspunkt, um nicht zu sagen: die Vorstufe, zu dem großen Styl der Klaviermusik, den er zu schaffen berufen war.

In Wien erkannte man in den beiden Symphoniesätzen „gelöste Probleme“; in Leipzig aber ahnte man traditionell-befangen nicht, daß zur Durchführung jener kolossalen Idee ein Künstler gehörte, der dem Original gegenüber kongeniale Empfindung und reproducirende Schöpferkraft im höchsten Grad besaß, abgesehen von aller Virtuosität der Ausführung. Ihm war es ein Arrangement mehr unter den hundert anderen, nur schwerer zu spielen als diese. Er machte Fiasko. Das Publikum blieb kühl, mäßig sein Applaus, trotzdem es über die Geschicklichkeit des Virtuosen verblüfft war. Liszt fühlte, daß etwas nicht in Ordnung sei. Das mochte ihn reizen. Sein Spiel ging bei der nächsten Nummer — Niobe-Fantasie — ins Gewaltige, bis zur verwegensten Kühnheit. Wie im Sturm riß er nun das Publikum mit sich fort. „Und doch“, meinte Schumann bezüglich seiner Bravour, „so groß sie ist, ich hätte sie opfern mögen für die zauberhafte Zartheit, wie sie sich in der folgenden Etüde[1]) aussprach.“ Er schloß mit dem „Chromatischen Galop“, dem er für den nun tobenden Beifall dankend seinen Bravourwalzer folgen ließ.

Anderntags sollte Liszt's zweites Koncert sein. Aber noch im Laufe des Nachmittags sagte er es ab; er war vor Ärger krank geworden. Die böse Stimmung im Publikum war indessen durch sein Spiel keineswegs überwunden, wozu mancherlei zusammenwirkte; möglicherweise auch Ungeschicklichkeiten seines Sekretärs, in dessen Obliegenheit die äußeren Koncertangelegenheiten lagen. Vor allem hetzte ein Theil der Lokalpresse gegen ihn. Der Künstler hatte sich dem geschäftsmäßigen Recensententhum gegenüber souverän gestellt — das heißt: er gab keine Freibillete, was wieder so viel hieß, als: „ich brauche Euch nicht!“ Schon in Paris hatte er

1) »Harmonies du Soir«.

gegen die Unmündigkeit der musikalischen Tagesreporter, gegen den Zwang und die Ausbeute der Freikarten gekämpft. Die Tagespresse sollte in Kunstsachen auf ein höheres Niveau sich stellen — oder der Künstler sich nicht um sie kümmern. Die Presse, die ihre Stellung begriffen, verwirft den Billethandel. Diesen Ansichten gemäß strich Liszt für seine gesammten Reisen diesen Theil der Freibeuterei. „Der Jammer hat sich bereits zehn norddeutschen Blättern mitgetheilt!" lachte ein rheinisches Blatt.[1]) Der schon erwähnte Reporter aber, noch immer durch kein Freibillet besänftigt, schrieb für das „Dresdener Wochenblatt" einen bösen Bericht[2]) „Liszt in Leipzig", welcher der Handlungsweise des Künstlers die niedrigsten Motive unterschob.

Mendelssohn äußerte sich über diesen Vorfall gegen seine Mutter: „Man hatte fast eben so viel Ärger wie Freude von seinem Aufenthalt. Doch — fügte er hinzu — war die letzte zuweilen übergroß." Ähnliches berichtete auch Schumann an Clara[3]):

> „Das ginge nicht in Bücher, was ich Dir alles über den Wirrwarr hier zu erzählen hätte. Das zweite Koncert gab er noch nicht und legte sich lieber in's Bette und ließ zwei Stunden zuvor bekannt machen, er wäre krank. Daß er angegriffen ist und war, glaub' ich gern. Lieb war es mir, weil ich ihn nun den ganzen Tag im Bette habe, und außer mir nur Mendelssohn, Hiller und Reuß zu ihm können.
> — — — — — — — — — — — — — — —
> Glaubst Du wohl, daß er in seinem Koncert ein Härtelsches Instrument gespielt hat, das er vorher noch niemals gesehen. So etwas gefällt mir nun ungemein, dies Vertrauen auf seine guten zehn Finger."[4])

Zwei Tage später fuhr Schumann an Clara fort:

> „— — — Dir aber sag' ich's, Liszt erscheint mir alle Tage gewaltiger. Heute früh hat er wieder bei Raimund Härtel gespielt, daß wir alle zitterten und jubelten, Etüden von Chopin, ein Stück aus den Rossini'schen Soiréen und Mehreres noch. Um ihm eine Aus-

---

1) „Das Rheinland". Mainz, 1840 Nr. 55.

2) 1840, Nr. 24—26. Hieran ließen sich die Gehässigkeiten nicht genügen: geschriebene Pasquille wurden versandt. Ein solches, datirt Leipzig, den 20. März, befindet sich noch im Großherzogl. Archiv zu Weimar. Vermuthlich war es an die Intendanz des Hoftheaters gerichtet.

3) „Jugendbriefe" ꝛc. S. 311.

4) Härtel's Instrumente waren als sehr schwer im Anschlag bekannt. Auch spielten sich die Virtuosen vor ihrem Auftreten auf ihrem Instrumente erst ein. Clara Schumann z. B. übte am Tag ihres Auftretens meist drei Stunden auf dem Flügel, den sie des Abends benutzte.

zeichnung zu machen und dem Publikum merken zu lassen, mit was für einem Künstler es zu thun hat, hat Mendelssohn einen hübschen Einfall gehabt. Er giebt ihm nämlich morgen Abend (gerade auch Bach's und J. Paul's Geburtstag) ein ganzes Koncert mit Orchester im Gewandhaus, zu dem nur Wenige eingeladen sind und in dem mehrere Ouvertüren von Mendelssohn, die Symphonie von Schubert und das Triple-Koncert von Bach (Mendelssohn, Liszt und Hiller) daran kommen sollen. Ist das nicht fein von Mendelssohn?!"

Diesem liebenswürdigen Einschreiten Mendelssohn's gelang ein Umschlag der Stimmung. Er selbst schrieb hierüber an seine Mutter:

„Mir fiel ein, daß die schlechte Stimmung vielleicht am besten zu beseitigen sein würde, wenn die Leute ihn einmal in der Nähe besähen und hörten, und entschloß mich kurz und gab ihm eine Soirée von 350 Personen, mit Orchester, Chor, Bischof, Kuchen, Meeresstille, Psalm, Triplekoncert von Bach (Liszt, Hiller und ich), Chöre aus Paulus, Fantasie sur la Lucia di Lammermoor, Erlkönig, Teufel und seine Großmutter, und da waren alle so vergnügt und sangen und spielten mit solchem Enthusiasmus, daß sie schwuren, sie hätten noch keinen lustigeren Abend erlebt, und mein Zweck wurde dadurch glücklich und auf eine sehr angenehme Art erreicht."

Was Leipzig an Künstlern und musikalischen Nobilitäten aufzuweisen hatte, war bei diesem Fest, halb Rout, halb Koncert, zugegen. Liszt selbst bezauberte durch seine Person und Musik. Alle Mitwirkenden thaten ihr bestes. „Drei glückliche Musikstunden waren es", rief Schumann über diesen Abend aus, „wie sie sonst Jahre nicht bringen!"

Im zweiten Koncert, am 24. März, zeigte sich die Nachwirkung dieses Festes. Liszt begann mit Weber's „Koncertstück." Noch unter dem Eindruck, daß „etwas nicht in Ordnung sei"[1]), hatten seine Finger, ihm unbewußt, einige Takte des Tutti leise nachgespielt und das Publikum vergessend ward er lauter. Als er es gewahr wurde, konnte er nicht plötzlich aufhören. Da — mit dem Blitz des Genies setzte er es wie im Wettkampf mit dem Orchester fort, bis er in Feuer und Kraft es überflügelt hatte und an seiner Spitze stand, ein Feldherr der Heerschaaren. Diese überwältigende Wirkung, so aus der Situation emporgeschossen, verleibte der Künstler durch seine Vorträge dem „Koncertstück" ein. Schumann berichtete über diesen Moment:

1) Der Künstler hat diesen Vorgang häufig erzählt, auch der Verfasserin.

„Wie Liszt gleich das Stück anfaßt! mit einer Großheit und Stärke im Ausdruck, als gälte es eben einen Zug auf den Kampfplatz, so führt er es von Minute zu Minute steigernd fort bis zu jener Stelle, wo er sich wie an die Spitze des Orchesters stellt und es jubelnd selbst anführt. Schien er doch an jener Stelle dieser Feldherr selbst, dem wir ihn an äußerer Gestalt verglichen, und der Beifall darauf an Kraft nicht unähnlich einem: Vive l'empereur!"[1])

Mit Liszt's Vortrag des „Koncertstücks" brachen alle Dämme der Zurückhaltung. Beim „Erlkönig" stand die Hälfte des Publikums auf den Stühlen, um seine Hände besser sehen zu können. Die „Lucia-Fantasie" verdrehte vollends die Köpfe. Ein Staunen, Bewundern, Entzücktsein. Am Schluß des Koncertes war ein Toben ohne gleichen, die Musiker bliesen Tusch und eine beliebte Sängerin Leipzigs überreichte dem Künstler den wohlverdienten Lorbeer.

Sichtlich erfreut über den Empfang, der ihm jetzt geworden, und immer geneigt Unangenehmes zu vergessen äußerte er sich bereit, noch ein Koncert für eine milde Stiftung zu geben. Mendelssohn ergriff diese Gelegenheit, den Orchestermusikern, deren Nöthe wie allerorts keine kleinen waren, die Einnahme zuzuwenden. Nachdem Liszt in Dresden ein drittes Koncert, dessen Ertrag der städtischen Armenpflege zufiel, gegeben, folgte ein drittes in Leipzig am 30. März zum Besten des Pensionsfonds für arme und kranke Musiker.

Seiner freundschaftlichen Gesinnung Ausdruck gebend hatte er Mendelssohn's Dmoll-Koncert, Schumann's „Karneval" und Etüden von Ferdinand Hiller hierbei zum Vortrag gewählt — Kompositionen, die er sämmtlich erst in Leipzig kennen gelernt hatte und mit einer unbeschreiblichen Meisterschaft vom Blatt spielte! Im Glanze seiner Virtuosität zeigte er sich im Schlußstück, dem Hexameron, den er mit Orchester vortrug und den Wünschen seiner Hörer gemäß zum Theil wiederholte. Als auch jetzt der Beifall endlos war, gab er noch seinen »Galop chromatique«.

Tags darauf verließ der Künstler die Stadt. Die Aufregung aber vibrirte noch lange nach — allein weniger als enthusiastische Stimmung des Publikums. Die Kritiken zersetzten diese und hinterließen untilgbare Spuren auf Jahrzehnte hinaus. Die Beziehungen wollten sich hier in keiner Weise mit dem Künstler knüpfen und

1) Schumann hatte im selben Bericht ihn mit Napoleon verglichen.

ihr Charakter, den musikalischen Traditionen Leipzigs entsprechend, behauptete sich nahezu ein halbes Jahrhundert hindurch. Leipzig besaß damals zwei Musikzeitungen, deren eine Schumann's noch wenig Einfluß und Verbreitung besitzende „Neue Zeitschrift f. Musik" war, während die andere, schon seit 1798 bestehend, unter dem Schutz der Firma Breitkopf & Härtel erschien: die „Allg. musik. Zeitung" — die älteste und einflußreichste aller existirenden Musikzeitschriften, ja die europäische Hauptquelle musikalischer Lokalkritiken. Diese Zeitung war in der Epoche der musikalischen Klassicität entstanden, jene aus fortschrittlichen Bestrebungen, und während die letztere den Ideen der Neuzeit Bahn zu brechen versuchte, hielt die erstere nur um so fester an der klassischen und specifisch leipziger, den trockenen Organistenton vertretenden Richtung. Von hier aus bewegte sich die hauptsächliche Gegenströmung gegen Liszt. 1840 fing sie an. Gleichsam principiell ward sie erst mit dem Rücktritt G. W. Fink's von der Redaktion der „Allg. musik. Zeitung" [1]).

Sollte einmal eine Geschichte der musikalischen Kritik Leipzigs geschrieben werden, so würden von hier aus sonderbare Streiflichter auf den Entwickelungsgang der Musik unseres Jahrhunderts und ihre Stellung zu unserer Kultur fallen. Die oft unbegreiflich schiefe Stellung einer großen Künstler- oder Kunsterscheinung hängt nicht selten an dem Faden eines Einzelnen, der ihn nicht rechtzeitig mit jener oder mit der Zeit selbst geknüpft hat. Es braucht nicht immer persönliche Gehässigkeit zu sein, die daran hindert. Die Bornirtheit richtet gleiches Unheil an, besonders wenn Weltblätter Arbeiter anstellen, die für einen solchen Posten weder weit- und scharfsichtig noch hochsinnig genug sind. Das ist ein wunder Fleck — heute noch

1) G. W. Fink war kein Herold der Romantik, aber auch keineswegs dem Neuen gegenüber so verständnißlos, wie die musikalischen Stürmer und Dränger jener Jahre es behaupteten. Der Wahrheit gemäß muß gesagt werden, daß er den Dingen oft tiefer auf den Grund sah, als seine im Ganzen friedfertige Natur es aussprach. Liszt gegenüber fühlte er genau, daß mehr als Virtuosität im Hintergrund sei. Bei Besprechung der Mendelssohn'schen Lieder-Transkriptionen machte er die vortreffliche Bemerkung:

„Aber Kern der Empfindung und Kraft der Erfindung, mit einem Wort: innere Musik muß in ihm sein: sonst hätte er dergleichen auf so ausgezeichnete Art nicht nachschaffen können. So ist denn auch zu erwarten, daß er, einmal ruhiger, gehaltener im Geiste selbst geworden, mit derselben innewohnenden, jetzt auf anderes gerichteten Kraft auch eigenthümlich Selbständiges im Bereich der Töne in voller Schönheit zu tage fördern wird."

ebenso wie vor fünfzig und vor hundert Jahren. Nach Fink's Abgang von der „Allg. musik. Zeitung“ zeichnete sich dieses musikalische Weltblatt in Folge der Artikel eines seiner fleißigsten Mitarbeiter durch eine beschränkteste Zustimmung für Klassicität und klassisches Epigonenthum aus, welche ihm allmählich die höhere Anwartschaft auf ein den Zeitbedürfnissen entsprechendes Urtheil entzog.

Liszt wurde bezüglich seiner allgemeinen Beurtheilung als Künstler auf lange hinaus eines seiner Opfer. Schon der erste Bericht nach seinen Leipzig-Koncerten gab den Ausschlag. Derselbe war um so wirksamer, als er — um so gefährlicher — den Schein der Objektivität wahrte. Diesem nach überwog das Lob den Tadel. Doch klang das Lob gezwungen, der Tadel zurückhaltend, versteckt im Lob.

„Noch nie vielleicht“ — heißt es da — „hat ein Virtuos sich eines so glänzenden, weit verbreiteten Ruhmes zu erfreuen gehabt als Herr Franz Liszt. Durch die ungeheueren Lobpreisungen der Journale waren die Erwartungen bei uns, wie wohl überall, auf das höchste gespannt, vielleicht etwas überspannt worden und man sah dem baldigen Erscheinen des Gepriesenen mit um so größerer Sehnsucht entgegen. Da dasselbe sich immer mehr von einer Zeit zur andern verschob, vorzüglich aber, weil man die bisher gedruckten Kompositionen des Herrn Liszt, ungeachtet des Interesses, welches man allerdings an ihnen nehmen mußte, doch mit seinem ungeheueren Künstlerruhm nicht ganz in Einklang zu bringen wußte. Als daher endlich am 17. dieses Monats im Saale des Gewandhauses ein eigenes Koncert desselben stattfinden sollte, war der Zudrang außerordentlich, und kaum dürfte ein berühmter Künstler jemals mit größerer Spannung bei uns empfangen worden sein als Herr Liszt, in welchem man eine von allen gewohnten Kunsterscheinungen völlig verschiedene, in ihrer Größe und Genialität wahrhaft bewundernswerthe Erscheinung zu finden hoffte und den öffentlichen Nachrichten zufolge, hoffen konnte. Diese Erwartungen sind bis jetzt noch nicht vollständig erfüllt worden; Herrn Liszt's Spiel hat außerordentliches Interesse erregt, es ist bewundert und angestaunt worden, aber diese Wirkungen sind nicht so tief in die Seele gedrungen, um den nachhaltigen Enthusiasmus hervorzubringen, welchen eine wahrhaft geniale, in jeder Hinsicht vollkommene Kunstleistung hervorbringen muß und wird.“

Im Weiteren spricht er sich über Liszt's Behandlung des „Koncertstücks“ aus, die von da an zu einer Art Zankapfel unter den Recensenten wurde. Da in dieser sich Liszt's gesammte spätere Bearbeitungen der Klavierkompositionen Weber's, auch

Schubert's[1]) charakterisiren, ist es unumgänglich, hier der ersten derselben besonders zu gedenken und deren Entstehungszeit vorausgreifend zugleich auszusprechen, daß Liszt bei sämmtlichen nichts positiv geändert, nur bei Stellen gleichsam nachgeholfen hat, wo die frühere Behandlungsweise des Klaviers offenbar den Komponisten hinter seinen Intentionen zurückhielt und in Folge dessen die schönsten Inspirationen dem Veralten anheim zu fallen drohten. Bezüglich des „Koncertstücks" konnte es seinem dem Heroischen und Großen zugewendeten Sinn nicht entgehen, daß der Komponist anderes gewollt, als die gebräuchliche Spieldosenmanier des Vortrags bei der Wiedergabe der Passagen es ausdrückte, daß diese, von ihm feurig und kraftvoll empfunden, das traditionelle Klavierspiel weit überragten, ohne dabei — und das war die Achillesferse der Weber'schen Zeit! — den traditionellen Klavierstyl überwinden zu können. Bei Takten und Stellen daher, wo Weber mehr andeutete als erreichte, wo seine Kraft der Empfindung keineswegs durch eine gleichlautende Fülle des Klanges ausgedrückt war, ja, wo die Dünne des letzteren ihr sogar widersprach, wo überhaupt durch eine der Weber-Hummel'schen Periode noch verschlossene Technik ein offenbarer Bruch zwischen dem kraftvollen Gefühl und seiner Darlegung hervortrat —: bei solchen Stellen griff Liszt ein und suchte durch Verdoppelungen der Passagen, sowie akkordliches Pointiren der wesentlichen Accente die Steigerungen zu erreichen, welche zu finden dem Komponisten noch nicht gelungen war. Namentlich die Passage wurde durch ihn, um in Schumann's Feldherrnbild zu bleiben, das blinkende Schwert in der Hand des Helden. Im Ganzen aber hatte er gegenüber dem „Koncertstück" aus einem farbenreichen Bild, dessen kräftig empfundene Linien sich mit Spuren des Stifts noch mengen, diese Spuren entfernt, richtiger gesagt: sie durch Kraft und Fülle der Farbe überwunden. Diese Zuthaten, unserem heutigen Ohr und Auge ebenso einfach wie naturgemäß, erschienen damals neu, überraschend, hinreißend; dem klassisch-disciplinirten Gewohnheitsohr aber waren sie ebenso ketzerisch, ähnlich wie der Wohllaut der Terzklänge dem Papst Johann XXII. kirchenschänderisch war.

Nach der „Allg. musik. Ztg." hatte Liszt das „Koncertstück" mit unglaublicher Sicherheit, Präcision und trotz seines schnellen

---

1) Stuttgart, bei J. G. Cotta.

Tempos „mit Deutlichkeit“ gespielt. Seine Verdoppelungen und Erweiterungen der Passagen nannte sie „fast immer“ mit Geschmack gemacht, „dem Geist des Stückes nicht eben unangemessen“; doch — fährt sie belehrend fort — solle der Virtuose „durch die Art und den Geist der Auffassung und des Vortrags“ die Wirkung erzielen.

Somit wurde Leipzig 1840 ein böses Blatt in Liszt's Künstlergeschichte. Die Lokalreferenten anderer Städte reflektirten das leipziger Urtheil der Konservativen, das allmählich in jeder seiner Kompositionsäußerungen während seiner Virtuosenwanderschaft und später ein Dokument sah, das sein mangelndes Talent für die Komposition darlege. Sie hat, hierbei unterstützt von den Tendenzen des Gewandhauskoncertes und des später errichteten Konservatoriums, die seine Kompositionen von ihrem Repertoire ausschlossen, in Deutschland bei der Masse die Saat gestreut zu dem lange dauernden Unglauben an seinen höheren Beruf als Komponist. Neben dem begeistertsten Urtheil über seine Virtuosität konnte man immer und immer wieder hören: „Ja — aber das leipziger Gewandhaus hält nichts von seinen Kompositionen.“ Selbst die krittelnde Auffassung seines Klavierspiels, seiner Interpretation der Meisterwerke fand während seiner glanzvollen Reiseperiode 1840—1847 dort ihre Hauptstütze. Wenn jetzt, Dank der „Neuen Zeitschrift für Musik“ und ihren hervorragenden Kämpfern für die Principien und die Idee unseres Jahrhunderts sich in derselben Stadt ein deutscher Liszt-Verein (seit 1885) mit der Tendenz gebildet hat, die Werke des Meisters zu popularisiren, in demselben Sinn wie die Bach-, Beethoven-, Wagnervereine die Werke Bach's, Beethoven's, Wagner's zu ihrem Mittelpunkt gemacht haben, so ist das nicht eine Bresche gegen altes Bollwerk: es ist der freie Ausdruck einer Richtung, die sich frei gemacht von traditionellen Einflüssen und Einseitigkeiten, aber auch — eine geschichtliche Korrektur, die sich das musikstolze Leipzig selbst geschaffen hat.

Der ihm gewordenen Opposition entgegen waren Liszt's Beziehungen zu Schumann und Mendelssohn. Diese drei für ihre und die folgende Zeit so hochbedeutenden Künstler hatten sich in dem einem Jeden von ihnen eingeborenen Quell echter Musik und in einer reinen Freude am Strömen dieses Quells zusammengefunden. Wenn trotzdem und obwohl alle drei von der geistigen Revolution, die seit den dreißiger Jahren neue Ringe zog und auf jedem Gebiet ihre Mitarbeiter hatte, mehr und weniger ergriffen

oder auch erfüllt waren, sie sich doch nicht so tief berührten, um gemeinsam auf die Entwickelung der Tonkunst zurückzuwirken, so lag das in der Verschiedenheit ihrer geschichtlichen Aufgaben. Die Mendelssohn's war eine zwischen seiner Zeit und den edleren Aufgaben der Tonkunst vermittelnde. Zudem deckte ihn die Erde, als Liszt die Vorstufen seiner Aufgabe überwunden hatte und diese selbst ergriff. Schumann, dessen Genie seiner Natur nach ergänzend zu dem Liszt's hätte treten können, war innerlich nicht mehr frei genug. Liszt, namentlich als Führer der Wagnersache, hatte den Fühler in ihm nicht mehr finden können; denn Schumann erlag mehr und mehr seiner Subjektivität, die schon 1840 bei aller Bewunderung für Liszt doch gegen Clara in die Worte ausbrach: „Aber Clara, diese Welt ist meine nicht mehr. Die Kunst, wie Du sie übst, wie ich auch oft am Klavier beim Komponiren, diese schöne Gemüthlichkeit gäb' ich doch nicht hin für alle seine Pracht; und auch etwas Flitterwesen ist dabei"[1]. Und nun da Liszt dieses letztere abgestreift hatte, war Schumann zu verdüstert, um das erkennen und dem großen Aufflug folgen zu können, den die Musik durch ihn von Weimar aus nahm.

Mit Mendelssohn verkehrte Liszt nur noch zweimal: als er im nächsten Jahr wieder Leipzig besuchte und kurz darauf in Berlin. Hier war ihre letzte Begegnung[2]. Mit Schumann blieb er in Beziehung bis zu dessen Tod. Er seinerseits gab als Dirigent und als Schriftsteller seiner Anerkennung Schumann's während seiner Weimarperiode vielfach bahnbrechend Ausdruck[3]. Auch während seiner Virtuosenepoche war er bestrebt gewesen auf Schumann's Genie aufmerksam zu machen. Es bedürfe zur Erlangung seines europäischen Rufes nichts weiter, als daß er in eine Weltstadt verpflanzt werde[4], äußerte er sich in Paris. Mit der von ihm mehrfach versuchten Einführung von Schumann's Klavierkompositionen hatte er jedoch wenig Glück. Für den Salon und die Unterhaltung zu ernst und tief, entbehren sie für den Koncertsaal des breiten glänzenden Styls, des großen Flusses der Empfindung, um hier wirksam sein zu können. Liszt schrieb über seine Versuche nach Schumann's Tod an Wasielewski[5]:

1) „Jugendbriefe" ꝛc. Brief datirt 18. März 1840. S. 310.
2) Kapitel: „Ein großes Jahr".
3) Siehe: II. Abtheilung dieses Bandes.
4) Augsburger „Allg. Zeitung" (1840. Paris 5. Mai).
5) Siehe seine Biographie Rob. Schumann's.

— — „In Leipzig verkehrte ich mit Schumann tagtäglich (zu Anfang des Jahres 1840 nämlich) und tagelang — und mein Verständniß seiner Werke wurde dadurch ein noch vertrauteres und innigeres. Seit meinem ersten Bekanntwerden mit seinen Kompositionen spielte ich in den Privatzirkeln Mailands, Wiens pp. mehrere davon, ohne aber zu vermögen, die Zuhörer dafür zu gewinnen. Sie lagen glücklicher Weise der damalig absolut täuschenden flachen Geschmacksrichtung viel zu ferne, um daß man sie in den banalen Kreis des Beifalls hätte hineinzwingen können. Dem Publikum schmeckten sie nicht, und die meisten Klavierspieler verstanden sie nicht. Selbst in Leipzig, wo ich in meinem dritten Koncert im Gewandhaus den Carneval vortrug, gelang es mir nicht, den mir gewöhnlich zukommenden Applaus zu erringen. Die Musiker nebst denen, die als Musikverständige galten, hatten (mit wenig Ausnahmen) noch eine zu dicke Maske über die Ohren, um diesen reizenden, schmuckvollen, in künstlerischer Phantasie so mannigfaltig und harmonisch gegliederten Carneval zu erfassen. Späterhin zweifle ich nicht, daß dies Werk in der allgemeinen Anerkennung seinen natürlichen Platz zur Seite der 33 Variationen über einen Diabelli'schen Walzer von Beethoven (denen er meiner Meinung nach sogar an melodischer Erfindung und Prägnanz voransteht) behaupten wird.

Das mehrmalige Mißlingen meiner Vorträge von Schumannschen Kompositionen, sowohl in kleineren Zirkeln als auch öffentlich, entmuthigte mich dieselben in meinen so rasch aufeinanderfolgenden Koncert-Programmen — die ich theils aus Zeitmangel, theils aus Nachlässigkeit und Überdruß meiner klavierspielerischen „Glanz-Periode" nur in äußerst seltenen Fällen selbst angab und bald diesem bald jenem zur beliebigen Wahl überließ — aufzunehmen und festzuhalten. Das war ein Fehler, den ich später erkannt und wahrhaft bereut habe, als ich einsehen gelernt hatte, daß für den Künstler, der dieses Namens würdig sein will, die Gefahr dem Publikum zu mißfallen eine weit geringere ist als die, sich durch dessen Launen bestimmen zu lassen — und dieser Gefahr bleibt jeder ausübende Künstler insbesondere preisgegeben, wenn er nicht entschieden und principiell den Muth faßt, für seine Ueberzeugung ernstlich und konsequent einzustehen und die von ihm als die besseren erkannten Sachen vorzuführen, mag es den Leuten gefallen oder nicht.

Gleichviel also, in welchem Grade meine Zaghaftigkeit in Betreff Schumann's Klavier-Kompositionen durch den alles beherrschenden Tagesgeschmack vielleicht zu entschuldigen wäre, habe ich, ohne es zu verneinen, dadurch ein schlechtes Beispiel gegeben, welches ich kaum wieder gut zu machen im Stande bin.

Der Strom der Angewohnheit und die Sklaverei des Künstlers, der zur Erhaltung und Verbesserung seiner Existenz und seines Renommés auf den Zuspruch und den Applaus der Menge angewiesen, ist so bändigend, daß es selbst den besser Gesinnten und Muthigsten, unter welche ich den Stolz habe mich zu rechnen, äußerst schwierig wird ihr besseres

Ich vor allen den lüsternen, verworrenen und trotz ihrer großen Zahl unzurechnungsfähigen Wir zu wahren."

Die künstlerische Bedeutung, die beide Meister sich gegenseitig beimaßen, ist am deutlichsten ausgesprochen durch die Kompositionen, die sie sich gewidmet haben. Schumann dedicirte Liszt seine große Fantasie opus 17[1]), eine Widmung, die dieser mit seiner Hmoll-Sonate[2]) beantwortete. Beide Schöpfungen sind Kolosse, von denen der eine Schumann's Muse in ihren schönsten Momenten verkörpert, der andere, der Zukunft zugewandt, von so gewaltigen Dimensionen ist, wie die gesammte Klavierliteratur kein zweites Werk besitzt. Vielleicht, daß ein späteres Urtheil beide Werke durch ihre Gegensätzlichkeit als zusammengehörend betrachtet.

Im Laufe der Jahre übertrug Liszt mehrere Lieder und Liederhefte sowohl Schumann's als Mendelssohn's dem Klavier, die meisten auf Anregung der Verleger. Der Übersichtlichkeit wegen seien sie hier angeführt, wobei bezüglich ihrer Übertragung als solcher auf ein früheres Kapitel: I. Band, XXVI, hingewiesen sei. — Die Klavierübertragungen der Lieder Mendelssohn's gehören Liszt's Aufenthalt in Leipzig 1840 an. Sie sind ein Erinnerungsblatt der im Mendelssohn'schen Hause verlebten Stunden, das er Cécile, der von seinen Freunden hochgeschätzten Gattin Mendelssohn's widmete.

1840: **Lieder von Mendelssohn Bartholdy.**[3])

Madame Cécile Mendelssohn freundschaftlichst gewidmet.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1840.)

1) Auf Flügeln des Gesanges (aus opus 34).
2) Sonntagslied (aus opus 34).
3) Reiselied (aus opus 34).
4) Neue Liebe (aus opus 19).

---

1) Komponirt 1838. „Das nächste im Druck sind dann Phantasien, die ich aber zum Unterschied von den Phantasiestücken „Sturm", „Siegesbogen", „Sternbild" und „Dichtungen" genannt habe. Nach dem letzten Wort suchte ich schon lange, ohne es finden zu können. Es ist sehr edel und bezeichnend für musikalische Kompositionen, denke ich. — — —" (An Clara.)

2) Komponirt 1853.

3) Eine zweite, nochmals von Liszt durchgesehene und vielfach veränderte Ausgabe erschien ebendaselbst 1877.

5) Frühlingslied (aus opus 47).
6) Winterlied (aus opus 19) und Suleika (aus opus 34).

Später übertrug er:

1848: **Mendelssohn's Wasserfahrt** und **Der Jäger Abschied** (aus opus 50).
(Leipzig, Fr. Kistner. 1849 — Nr. 3 der Transkriptionen).

Sein nicht erlöschendes Interesse jedoch schenkte Liszt der Musik zum „Sommernachtstraum". Er führte sie mehrmals in Weimar auf und übertrug im Anschluß an diese Aufführungen den:

1849: »**Hochzeitsmarsch und Elfenreigen**«.
(Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1850.)

Desgleichen schrieb er noch 1854 einen Aufsatz: »**Mendelssohn's Sommernachtstraum**« rc.[1]), welcher gleich den Aufsätzen über Robert Schumann[2]) in der „Neuen Zeitschrift für Musik" erschienen ist und mit denen über Schumann der Bedeutung beider eine neue Beleuchtung gab.

Die von Liszt übertragenen Lieder R. Schumann's gehören späteren Zeiten — der ersten und zweiten Weimarepoche des Meisters — an:

1848: »**Liebeslied**« (Widmung) **von R. Schumann**
(aus opus 25)
(Leipzig, Kistner. 1848.)

1863: »**An den Sonnenschein** und **Rothes Röslein**«.
Zwei Lieder von Rob. Schumann.
(Leipzig, J. Schuberth & Co. 1863.)

1872: »**Frühlingsnacht**«
Lied von R. Schumann.
(Leipzig, Gustav Heinze. 1872.)[3])

---

1) „Gesammelte Schriften Liszt's", III. Band. 1.
2) Ebendas. IV. Band.
3) Peters-Edition: No. 1157.

1874/75: **Lieder von Clara und Robert Schumann.**

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1875.)

1) Weihnachtslied.
2) Die wandelnde Glocke.
3) Frühlingsankunft.
4) Des Sennen Abschied.
5) Er ist's!
6) „Nur wer die Sehnsucht kennt".
7) „An die Thüren will ich schleichen".
8) „Warum willst Du Andre".
9) „Ich hab' in Deinem Auge".
10) „Geheimes Flüstern hier und dort".

An die Ausgabe der erstgenannten Übertragungen Mendelssohn'scher Lieder knüpften sich die bis über seinen Tod hinaus währenden Beziehungen des Künstlers zu der großen Verlagsfirma Breitkopf & Härtel, deren damalige Leiter die um Künstler und Kunst vielfach verdienstvollen Dr. Hermann Härtel und Raymund Härtel waren. Außer jenen Liedern veröffentlichte diese Firma die wohl bei Liszt's erstem leipziger Besuch entstandene Übertragung der:

Adelaide von Beethoven.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1840.)

Desgleichen übernahm sie die so bedeutungsvollen:

Klavier-Partituren
der V. und VI. Symphonie Beethoven's.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1840.)

Die Veröffentlichung und Vollendung der anderen Symphonie-Übertragungen erfolgte nach der Virtuosenepoche Liszt's, worauf wir zurückkommen werden.

Ein kleines liebenswürdiges

Albumblatt
für Klavier

— in geschlossener dreitheiliger Liedform für Schumann's „Sammlung von Musikstücken alter und neuer Zeit als Zulage zur N. Z. f. M." (XV. Heft, publicirt 1841) — dürfte ebenfalls noch bei dem ersten leipziger Aufenthalt des Künstlers zu registriren sein.

V.

(Koncertreisen 1840—1847. Fortsetzung.)

1840.

London. Am Rhein. Hamburg.

Der Enthusiasmus auch für Liszt als Mensch. London I. Die Kritik. Ab Irato. Koncerte am Rhein. Bei der Kaiserin von Rußland in Ems. London II und III. Hamburg. Die großartige Uneigennützigkeit. Belloni. Übertragungen.

Liszt's nächstes Reiseziel war London über Paris — nicht um hier zu koncertiren, vielmehr seiner Privatverhältnisse wegen, die seine Anwesenheit verlangten und ihn einen ganzen Monat hindurch festhielten. Zwei Koncerte, die er in den Sälen Erard gab, waren nicht öffentlich [1]. „Der Napoleon des Fortepiano sei von seinen transalpinischen und transrhenanischen Triumphen nur nach Paris zurückgekehrt, um neue Feldzüge gegen England und Rußland zu meditiren," soll George Sand geäußert haben.

Anfangs Mai begab sich der Künstler zur Koncertsaison nach London, blieb bis Mitte Juni, koncertirte dann längs des Rheines, kehrte zurück nach England, reiste von da nach Hamburg, um abermals englischen Boden zu betreten, besuchte Liverpool, Edinburg und andere Städte, und reiste endlich über Belgien (Februar 1841) nach Paris, wo sein siegendes Auftreten als Pianist einen Abschnitt in seinem Koncertleben bildet. Dies der äußere Umriß seiner Reisen 1840/41.

In allen Städten, in allen Ländern, wohin sein Schritt sich lenkte, rief die Schöpferkraft seines Spiels, begleitet von dem Genius seiner großen und schönen Natur, eine Begeisterung her-

1) Nächstes Kapitel.

vor, die nicht selten nur noch in der von der deutschen Sprache so bedeutsam mit „Außer-sich-sein“ bezeichneten Form des Rausches ihren Ausdruck finden konnte. Es handelte sich nicht mehr um Musik allein: es handelte sich mit um den seltenen Menschen. Die Feier seiner Person trat hinzu. In immer größer werdenden Dimensionen umgab sie sein Kommen, Weilen, Gehen mit einem festlichen Gepräge von geistigen Anregungen und humanem Liebeswerk, gemischt mit Gedichten, die ihn besangen, mit Serenaden, Lichterglanz und Tafellust. Im Hintergrund gaukelten zwischendurch bald schattenhaft, bald in greifbarer Gestalt kleine romantische Episoden, die je nach Sonnenstand des Temperamentes kurz wie der Tag oder kurz wie die Nacht oder wie beide zusammen sich woben und spannen. — Das war die andere Seite der Koncertperiode des Künstlers. Sie zu schildern ist Dichterwerk und der Dichtkunst muß es überlassen bleiben sich dieses Stoffes mit seinen Scenen, Situationen, Episoden und Novellen, die reich sind an epischen, lyrischen und dramatischen Motiven, zu bemächtigen. Die Biographie muß sich begnügen diese Nebendinge nur anzudeuten, die, wenn festgehalten, nur zu leicht zur Chronik führen und den Faden verdecken würden, der doch bei allem einheitlich mit den künstlerischen Zielen dieses Genies weder riß noch sich verwirrte und den gegenüber der ernsten Mission eines solchen sichtbar zu erhalten und offen darzulegen die erste und letzte Aufgabe seiner Lebensschilderung bleiben muß.

Im Großen und Ganzen gleicht alles einer Wiederholung des bisherigen —: der größte Enthusiasmus des Publikums, die vollste Anerkennung der Kritik, daneben ihre bohrende Opposition. Nur die Äußerungsform war nach dem Charakter von Land und Leuten verschieden. Die hervorragenden Punkte bilden hiebei seine Erfolge in den Weltstädten: wie vordem Wien, Leipzig, so jetzt London 1840, dann Paris 1841, Berlin 1842 u. a., Städte von ihm wiederholt betreten, wobei aber stets sein erster Besuch maßgebend war. Liszt's Koncertgeschichte kennt nicht jene Allmählichkeit des Gewinnens eines Publikums, wie sie neue Erscheinungen am öftesten begleitet.

Als Liszt jetzt am 6. Mai 1840 in **London** ankam, um schon am 8. Mai in einem Koncert mitzuwirken, war die öffentliche Aufmerksamkeit wohl auf ihn gelenkt; man gedachte noch des Knaben, der vor fünfzehn Jahren als früh begünstigter Liebling der Tonmuse sich hier seinen Anerkennungstribut geholt hatte, und war

gespannt auf die zu gewärtigende Parallele zwischen dem Knaben und dem Manne. Doch nur in kleinen Kreisen. Das große London mit seinem verschiedenen musikalischen Publikum war in diese Interessen kaum hineingezogen. Es giebt überhaupt keine zweite Stadt — Paris nicht ausgenommen —, wo es schwerer für den Künstler ist einen durchgreifenden Erfolg zu erringen als hier, wo trotz des außerordentlichen Zusammenflusses der heterogensten Elemente diese doch nicht im Stande sind Phantasie und Stimmung zu jenem Punkt zu erheben und in jene Richtung zu führen, welche ein engeres Zusammenleben mit der Kunst und den Erscheinungen des Kunstlebens der Zeit zu einer geistigen Nothwendigkeit im Allgemeinen machte. So vielfach England im Staatsleben mit seinen Formen die Initiative des Fortschritts ergriffen hat und den andern Nationen Europas vorangegangen ist, gegenüber der Musik ist es in seiner wesentlichen Richtung konservativ und, was im Charakter des Insulaners sich überwiegend geltend macht, abgeschlossen gegen Elemente, welche nicht aus dem eigenen Nationalleben hervortreiben oder auch Generationen hindurch mit ihm verwachsen sind, wie z. B. Händel's Oratorien. Sind auch in neuerer Zeit die geistigen Einflüsse des Kontinents, wobei die deutschen Bildungsanstalten zu betonen sind, unverkennbar, so ist der dem Fortschritt in der Musik entgegenstehende Sinn doch immer der überwiegende, und selbst die so tief in der menschlichen Natur gegründete erste Nährerin des Wissensdranges, die Neugierde, vermag nicht ihn stets seiner Abgeschlossenheit zu entreißen, wie es vor noch nicht allzulanger Zeit das Verhalten der Londoner gegenüber dem Besuch Richard Wagner's (1877) und den von ihm in London gegebenen Koncerten von neuem belegt hat. Allerdings ein entgegengesetztes Beispiel bietet die Aufnahme des greisen Franz Liszt im April 1886, die so wirbelnd enthusiastisch sich äußerte, als wolle das londoner Musikleben aus seinen Fugen gehen, ja als wäre ganz London betheiligt.

Auch 1840, wenn auch nicht in dem Umfange wie sechsundvierzig Jahre später und sich beschränkend auf den koncertbesuchenden Theil, schien diese City dem Virtuosen Liszt gegenüber zu einer Ausnahme bestimmt. Wie das Publikum, so die Musiker. Unter ihnen herrschte festliche Stimmung. Producirende und reproducirende Künstler der verschiedenen musikalischen Zweige, jung und alt, schaarten sich um ihn. Seine alles zwingende Liebenswürdigkeit

verband, was sonst sich trennte. Und wie Rafael, umgeben von einer Künstlerschaar, die Stufen des Vatikan hinanschritt, so betrat dieser Künstler die Koncerthallen und das Podium.

Jetzt bei seinem ersten Auftreten am 8. Mai in einem von den damals sehr beliebten Künstlern A. Talmin und John Parry (Sänger) in den Hannover Square Rooms gegebenen Koncert, an welchem er sich mit seiner „Puritaner"- und „Lucie-Fantasie", seinem „Ungarischen Marsch", »Valse di Bravura« und „Chromatischen Galop" betheiligt hatte, stieg das Koncertthermometer zu einer Wärme des Beifalls, die den sonst so reservirten Engländer kaum wieder erkennen ließ.

Viele Musiker, unter ihnen alle zur Zeit in London anwesenden hervorragenden Tonkünstler, wie Moscheles, Benedict, Döhler, Madame Dulken, Mrs. Anderson u. A., umstanden während seiner Vorträge den Flügel —, „nach Liszt müsse man das Instrument schließen", meinte Moscheles.

Der Enthusiasmus war derartig, daß der Künstler während der ganzen Koncertsaison die einzige anziehende Erscheinung wurde und wenigen Koncerten eine Aussicht auf Erfolg ohne seine Mitwirkung blieb[1]. Bereitwilligst betheiligte er bei sich den Koncerten Benedicts, Döhlers, Sibels, Madame Dulkens, Mrs. W. H. Segwins und J. Hullahs u. A.

Er selbst gab nur zwei eigene Koncerte, am 9. und 22. Juni, Klavier-Koncerte, wie er sie seit Rom in Wien, Leipzig, allmählich in ganz Europa ohne irgend eine Mitwirkung anderer Künstler durchgeführt hat. Für England erfand er die Benennung: »Piano-Recitals« die — seitdem dort beibehalten — nun ganz eingebürgert ist.

Die größte Sensation erregte er mit dem Vortrag des „Koncertstücks" von Weber, welches er am 11. Mai in dem fünften Koncert der Philharmonic Society recitirte. Moscheles hatte es kurz vordem in einem Koncert derselben Gesellschaft gespielt. Der Direktor stimmte darum gegen diese Wahl. Doch der Künstler hegte die Ansicht, daß zwei Meister sich in ihren Programmen

1) Durch seinen Namen suchte man um jeden Preis das Publikum zu locken. Thatsache ist, daß die Affichen, in dem bekannten großen Format der Engländer, die Anzeigen des Koncertes, bei dem er mitwirkte, in schwarzen Lettern, Liszt's Namen neben dem des Koncertgebers, doch ellenlang und samielroth brachten. Selbst da, wo er nicht mitwirkte, setzten Koncertgeber in gleicher Ausstattung seinen Namen auf ihre Affiche, aber darunter ganz klein und kaum zu entziffern: With whom an engagement is pending.

begegnen können, ohne sich oder die Sache zu beeinträchtigen, und bemerkte kurz in Beziehung auf seine Wiedergabe: »C'est une autre chose«. — Ein ungeheurer Beifallssturm brach los, als Liszt am Koncertabend das „Koncertstück" beendet hatte. Musiker und Musikfreunde umdrängten ihn mit Entzücken, und selbst ihm völlig fremde Personen aus dem Publikum schüttelten ihm die Hände. Ein alter Herr mit schneeweißem Bart, Aufregung in den Mienen, ergriff seine Hand mit dem Ausruf: »It was worth more! it was worth more!« und — drückte eine Banknote hinein[1]. Kaum minder wirkte er mit seinem „Ungarischen Marsch", den er mit Orchesterbegleitung vortrug und bei dem er die ganze Kapelle zu einem Schwung und einem Feuer hinriß, als gälte es unter Árpád's Fahnen eine Festung zu erstürmen.

Bemerkenswerth waren nach diesem Koncert die kritischen Stimmen — eine Fortsetzung der Leipziger Kritik in ihrer zweifachen Richtung. Wie die „Neue Zeitschrift für Musik" sich zur „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" verhielt, ebenso entgegengesetzt waren die Anschauungen des »Athenaeum« denen der »Musical World«. Es überrascht, mit welchem der Zeit vorangehenden Verständnis und musikalischen Schwung das „Athenäum" Liszt's Erscheinung vor allen andern englischen Zeitungen auffaßte und dadurch gleichsam die Fahne des Fortschritts trug, während die »Musical World«, die das Urtheil der Leipziger „Allgem. M.-Ztg." noch übertraf, ihr künstlerisches Anathema ihm entgegenschleuderte. Sie sah in ihm nur den außergewöhnlichsten Fingerhelden, musikalisch aber war er ihr »the most unsentimental« aller Künstler, sein Vertrag geradezu »ugly«.

Die Aufsätze des „Athenäum" waren aus der Feder des als Kritiker und musikalischer Schriftsteller in England sehr geschätzten Henry F. Chorley. Muthig und unbestechlich von Charakter, dabei eine geistig angelegte Natur, war er der ersten einer, welcher den modernen Kunstanschauungen, speciell der Verbindung der reinen Musik mit der Poesie das Wort geredet hat[2].

---

1) Obige Thatsache hörte ich Liszt in Freundeskreis erzählen.
„Wie taktlos!" rief Jemand aus, „Sie haben doch das Geld zurückgewiesen?"
„„Mit nichten"" entgegnete er einfach; „„ich dankte herzlich! Ich würde ja den alten Herrn verletzt haben, hätte ich seine Gabe stolz zurückgewiesen."" —

2) Sein Buch: »Modern German music, Recollections and Criticisms

Nach Liszt's Auftreten in der Philh. Soc. beleuchtete er, seinen Bericht[1]) mit einem Überblick über des Künstlers bisherige Laufbahn einleitend, dessen technische Neuerungen und den Geist seines Vortrags in einer die Grenzen der früheren und der von Liszt eingeleiteten neuen Ära des Klavierspiels so scharf zeichnenden Weise, daß eine zukünftige geschichtliche Darstellung des Klavierspiels ihn so wenig umgehen dürfte, wie z. B. Fétis' hierher bezügliche schon früher mitgetheilte Bemerkungen[2]).

Gegenüber dem Vortrag seiner eigenen Kompositionen findet Chorley das treffende Wort, indem er sagt: »we have never heard any one, more instinct with the feeling of time than M. Liszt«. In der Wiedergabe des „Koncertstücks" erkannte er alle die geistigen Wunder, die des Künstlers weiter Horizont, die Intentionen Weber's im echtesten Sinne wahrend, hier erschloß.

Entgegengesetzt die »Musical World«[3]). Hatte sie schon nach dem Koncert in den Hannover Sq. Rooms geurtheilt, daß mit des Virtuosen Fertigkeit weder Thalberg noch irgend einer rivalisiren könne, und fortfahrend geäußert: »but there is a manner of beating of his instrument (to pieces we every moment expected), that to our minds places Thalberg far before him«, so brach nun ihr konservativer Zorn in einer Weise los, verständnisloser und radikal absprechender, als es von irgend einer Seite geschehen war. »Unable to detect an atom of genuine feeling«, denuncirt sie seine »fantastic tricks with time«, nennt seinen Ausdruck »an elaborate caricature«, so daß er »more frequently suggests the idia of a delirious posture-master than a refined artist« und protestirt schließlich gegen die »sophistications practised on the Koncert-Stück«, wo er »elegance into ugliness« verkehrt. — Nach dem Vortrag einer seiner Fantasien

---

in two volumes«, enthält vortreffliche Bemerkungen über deutsche von Chorley meist auf deutschem Boden gehörte Musik, sowie über die bedeutendsten von ihm persönlich gekannten Tonkünstler seiner Zeit und deren Bestrebungen. Für das „Athenäum" — eine der hervorragendsten Zeitschriften Englands für Kunst und Literatur — referirte er viele Jahre hindurch über die Londoner Koncertereignisse und alle bedeutenden Erscheinungen im dortigen Kunstleben. Damals über Liszt.

1) »Athenaeum«, May 16. 1840.

2) Siehe I. Band, S. 268 u. f.

3) »Musical World«, May 14. 1840.

in einem Koncert von Benedict schließt sie[1]), daß alle, die Musik lieben, dahin urtheilen:

»that he employs his acquirements on some of the ugliest and least artistic combinations of sound that ever found acceptance in a concert room«.

Das „Athenäum" dagegen urtheilte, daß Liszt sich »in all his glory«[2]) gezeigt habe.

Die »Musical World« beharrte in dieser Stellung zu Liszt nicht nur während der Zeit seines Koncertirens in London, sondern auch später. Gegen seine symphonischen Werke schlug sie den gleichen Ton an, wie gegen den Pianisten und seine „Fantasien". Ihre Ausfälle wurden immer schärfer, feindseliger und unverständlicher.

Wie sie, so blieb das „Athenäum" noch lange seiner Anschauung treu, wenigstens so lange Chorley am musikalischen Ruder saß. Beide dürften hiedurch Liszt gegenüber die Repräsentanten der damaligen konservativen und der fortschreitenden Presse Englands bilden. Im Moment seiner Anwesenheit in London konnte die »Musical World« keine Depression auf die Stimmung des Publikums ausüben. Seine Koncerte waren überfüllt, seine Vorträge von Enthusiasmus getragen.

»We cannot call to mind any other artist, referirt Chorley nach Liszt's zweitem Piano-Recital am 29. Juni dem „Athenäum"[3]), vocal or instrumental who could thus, by his own unassisted power, attract and engage an audience for a couple of hours. The critics may not understand M. Liszt, but the musicians crowd to listen to him etc.«

Außer in öffentlichen Koncerten spielte der Künstler viel in Privatkreisen, insbesondere bei Moscheles, dessen Haus, ein Sammelplatz vorzüglicher Künstler, er häufig aufsuchte, um mit Moscheles zu musiciren oder mit Frau Moscheles über die Erziehung und Bildung der Frauen[4]) und von Neuigkeiten aus der großen und kleinen Welt zu plaudern. In den Kreisen der Aristokratie trat er ebenfalls auf, doch in Windsor erst, nachdem er von seiner Koncerttour am Rhein zurückgekehrt war.

1) »Musical World«, June 4. 1840.
2) »Athenaeum«, June 6. 1840.
3) - July 4. 1840.
4) Er war sehr eingenommen von der hierher bezüglichen Schrift der Mme. Necker de Saussure und verehrte sie Frau Moscheles mit der Bemerkung „es sei dieselbe ein herrliches Buch".

Seine Programme waren die bekannten. Zum ersten Mal jedoch begegnen wir dem Vortrag einiger seiner Bravourstudien nach Paganini's Capricen. Die Nachricht von dem Ableben dieses Künstlers war soeben eingetroffen. Gleichsam ein musikalisches Erinnerungsopfer trug er sie in einer seiner Privat-Matinéeen vor. Sie galten als Wunder technischer Erfindung und Ausführung. „Eine alles schlagende Technik!" steht hierüber in Moscheles' Tagebuch[1]. „Er macht, was er will, und macht es vortrefflich; und die hoch in die Luft geworfenen Hände kommen nur selten, nur erstaunlich selten auf eine falsche Taste herunter."

In diese Zeit fällt Liszt's Paganini-Nekrolog mit dem bedeutungsvollen Schlußwort: »Génie oblige«[2].

Im Juli vertauschte Liszt London mit dem Rhein. Er reiste über **Brüssel**, wo — einem Virtuosenkongreß nicht unähnlich — Ole Bull, Beriot, Servais, Vieuxtemps, Haumann, Herz, Geraldi und andere Künstler anwesend waren. Bei dieser Gelegenheit hatte er eine persönliche Begegnung mit Professor Fètis — die erste nach seiner Thalberg-Affaire in Paris 1836/37. Welch ein bewundernder Freund dieser ihm ward, ist aus dessen Tonkünstler-Lexikon (»Biographies universelles«) zu ersehen. In diesen Tagen skizzirte Liszt auf seine Veranlassung für das von Fètis und Moscheles gemeinschaftlich herausgegebene Studienwerk: »Méthode des Méthodes de Piano« seine Etüde:

Ab Irato.

Grande Etude de perfectionnement.

Unter dem Titel: „Morceau de Salon, Etüde ꝛc." erschien sie 1841 (und dann 1852 »revue et corrigée par l'auteur« bei Schlesinger in einer Separat-Ausgabe.

Sodann sehen wir ihn koncertirend in **Baden-Baden, Wiesbaden, Ems, Frankfurt a./Main,** in **Mainz, Bonn** und andern Rheinstädten.

In Ems war gerade die Kaiserin Alexandra Feodorowna[3], die Gemahlin Nicolaus' I., zur Kur. Während seines dreitägi-

1) „Moscheles' Leben", Leipzig, Duncker & Humblot. II. Band, Seite 49.

2) Siehe I. Bd. dieses Werkes, Seite 171.

3) Eine Schwester des deutschen Kaisers Wilhelm I.

gen Aufenthaltes hatte Liszt die Ehre ihr allabendlich vorzuspielen — eine Auszeichnung, die nach der Stimmung, welche anfangs seitens der Kaiserin gegen ihn zu walten schien, kaum zu gewärtigen war. Die hohe Dame mochte es keineswegs freundlich aufgenommen haben, daß der Künstler sich einen Weltruhm erworben hatte ohne noch je seinen Fuß nach der russischen Hauptstadt und Residenz gesetzt zu haben. Bei der Vorstellung wandte sie sich barsch an ihn mit den Worten: „Waren noch nicht in Petersburg?"

Auf ihren Wink nahm der Virtuos vor dem Instrumente Platz, das für ihn bereit stand, ein schwacher und untermittelmäßiger Flügel, der ihm wenig Stand zu halten versprach. So war es auch. So sehr er seine Kraft ihm anzupassen strebte: zu seinem Entsetzen — o weh! — riß eine Saite und — noch eine. Er fühlte die kalten Blicke, die ihn streiften, die ihm noch ungünstiger werdende Stimmung der Czarin, die, ein allmächtiger mot d'ordre, sich den anwesenden Hofdamen und Cavalieren mittheilte. Eine abweisende Haltung, wohin er sah. Allgemeines Schweigen nach seinem Vortrag; auch nach seinem nächsten, — ein Schweigen, welches ihm gegenüber sogar noch den Moment überdauerte, der in Form einer Tasse Thee mit Bisquit das Signal zu flüchtiger Konversation bringt. Der Künstler hatte Petersburg ignorirt: die Kaiserin ignorirte ihn. Sie schien den Virtuosen ganz vergessen zu haben. Ihres ausschließlichen Interesses dagegen erfreute sich der Komponist des „Robert" und der „Hugenotten", der die Ehre hatte zu den Geladenen zu zählen. Nur eine der Prinzessinnen, eine jugendlich freundliche Erscheinung, wandte sich harmlos plaudernd an ihn und brachte ihm einigermaßen Befreiung aus seiner peinlichen Lage. — Dem Thee folgte abermals ein Klaviervortrag. Das »Ave Maria«. In dem Künstler aber arbeitete und stürmte es, die ihn so verletzende Situation zu besiegen — und ein Zauber, ein unwiderstehlicher Zauber drang aus seinen Tönen. Plötzlich schien eine Wandlung im Herzen der vornehmen Frau sich zu vollziehen. Ihr Gesicht verlor seine Eiseskälte, ihre Züge wurden mild und weich, Thränen hingen an ihren Wimpern.

Aber auch die ganze Atmosphäre des Salons schien wie mit einem Schlag verwandelt. „Die Kaiserin weint" schienen sich die Blicke, wieder einem mot d'ordre gleich, zuzuflüstern — die Hofdamen brachten ihre Spitzentaschentücher vor die Augen — Rührung, Entzücken in allen Mienen — enthusiastische Äußerungen

ohne Ende. — Nach dem »Ave Maria« trug Liszt in künstlerischer Courtoisie für Meyerbeer noch seine „Hugenotten-Fantasie“ vor, welche eine gleiche Aufnahme wie seine Übertragung des Schubert'schen Liedes fand.

Von diesem Abend an wurde der Künstler nie wieder von der Kaiserin ignorirt. Er blieb in ihrer Erinnerung und in ihrer Gunst. In ihrer Erinnerung als der „große Liszt“[1]), in ihrer Gunst auch dann, als die Ungunst Kaiser Nicolaus' I. ihn traf, trotz deren sie seine Petersburger Koncerte durch ihre Gegenwart auszeichnete.

Nach seiner rheinischen Koncerttour, im September, reiste Liszt nochmals, aber nur auf kurze Zeit, nach **London**, wo er in mehreren Koncerten — insbesondere zwei Mal in der Philharmonic Society — auftrat. Als er zum dritten Mal in diesem Jahr dahin kam, spielte er in Castle Windsor, wo die Königin Victoria und ihr Gemahl ihn auszeichnend empfingen, in London mit Ole Bull u. A. Hierauf reiste er nach Schottland, und spielte in Edinburg (Januar 1841[2]), Liverpool und anderen Städten.

Sein Ausflug von England nach Hamburg (October 1840), wo er bei übervollem Hause sechs Koncerte gab, gestaltete sich zu einem Triumph, der hier noch lange sichtbar blieb und besondere Erwähnung verlangt. Der besonnene kalkulirende Hanseate schien wie aus dem Boden seiner eigensten Natur herausgerissen, als ob ein Blitz, ein zündendes Feuer walte. Senat, Männer, Frauen, die ganze Stadt war wie von Fieber ergriffen. Festesrauschen, Jubelschwirren bis zum Abschied, bei welchem die Hamburger Frauen ihn durch Überreichung eines Silberpokals zur Erinnerung an die Tage in Hamburg besonders zu ehren gedachten[3]). Er aber setzte sich hier ein bleibendes Monument anderer Art.

---

1) Als sie später einmal durch Schlesien reiste und in Teschen bei einem Pferdewechsel ihr Blick zufällig auf eine Koncertanzeige mit seinem Namen fiel, rief die sonst so schweigsame Frau aus: „Der große Liszt im kleinen Teschen!“ — ein Ausruf, der von ihrer Umgebung oft wiederholt worden ist.

2) »Scotsman« 1841, Jan.

3) Die Phil. Soc. in London übersandte ihm als besondere Anerkennung ein silbernes Frühstücksservice, die Kaiserin von Rußland Diamanten u. s. f.

Als er von der schutzlosen Lage der dortigen Orchestermusiker vernahm, rief er aus: „Meine erste Einnahme sei für sie!" — Nach seinem ersten Koncert übersandte er dem Senat ein Kapital von 3189 Thaler Courant[1]) zur Gründung eines Musiker-Pensionsfonds; nach seinem vierten eine andere große Summe zur Vertheilung unter die Armen Hamburgs, der späteren Summen, die bei der Heimsuchung des Brandes dieser Stadt für die Hab- und Gutlosen von Petersburg aus dahin abgingen, nicht zu gedenken. — So war es am Rhein. Der Rhein, der den Komponisten Liszt später so schnöde behandelt hat, besitzt unter den Städten, in denen er als Virtuos aufgetreten ist, kaum eine, die ihm nicht zu Dank verpflichtet wäre. Wie viele Koncerteinnahmen wanderten nach Köln zur Erbauung des Domes und welche Anregung gab er hier durch sein Beispiel, daß die nöthigen Gelder flossen! In Bonn übersandte er dem Beethoven-Comité als ersten Beitrag für das Beethoven-Monument die Frucht seiner englischen Reise — 10,000 Francs. In Frankfurt a/M. half er der Mozart-Stiftung zum Werden — und so ging es fort. Die Städte vieler Länder können hiervon berichten: ihre Kirchen, Schulhäuser, Monumente, Musiker-Pensionsfonds, Invaliden-, Blinden-, Wittwen- und Waisenkassen — gar nicht zu rechnen, was im Stillen geschah.

Die Summen aber selbst waren nicht so leicht gewonnen, wie es denen scheinen mag, die mit dem Künstler- und Koncertleben nicht vertraut sind. Wer hineingesehen in dieses tausendmaschige, immer im Weben begriffene Netz von Intrigue, Neid, Eigennutz und Kleinlichkeit, ahnt, was eine so hoch angelegte Natur ertragen hat, um diesen von den Idealen auferlegten Verpflichtungen, die wie ein lebendiges, unabweisbares Gesetz in ihr lagen, zu genügen. Dieselben aber wurden allmählich zu Anforderungen an ihn, die in das Maßlose wuchsen[2]). Daneben die Ausbeute seitens jener Unwürdigen, die bei der Großherzigkeit immer zu Gast kommen, sei es in Apoll oder in Dionys. Er durfte heute, um einem strebsamen Cello-Künstler[3]) zu dem Nothwendigen einer Existenz — dem

1) 17 300 Frank, nach der »Gazette musicale« de Paris.

2) In Berlin 1842, um ein Beispiel herauszugreifen, liefen während seines Aufenthaltes daselbst über 3000 Briefe ein, die ihn um Unterstützung, Beförderung, Empfehlungen ꝛc. angingen — in London 1886 über 700 gleichen Inhalts.

3) Alfred Piatti, Paris.

Besitz eines guten Instrumentes — zu verhelfen, sein Koncertbillet mit einer Quittung über ein angekauftes Cello einlösen, so konnte man sicher sein, daß morgen so und so viele Geiger, Pianisten, Flötisten u. a. ihm brieflich ihre Instrumentennoth klagten.

Diesem Mißbrauch gegenüber waren seine Mutter und deren Freunde[1]) mit Recht besorgt, er könne seine Familienpflichten schädigen. Sie drangen darum darauf, daß ein ihnen bekannter und zuverlässiger Mann in Sekretärdienst von ihm genommen wurde. Dieser Mann war Belloni, welcher dem Künstler bis Brüssel entgegen reiste (Februar 1841) und hier sein Amt antrat. Während Liszt's Koncertperiode begleitete er ihn auf allen Reisen und war, nach des Künstlers Zeugnis, ein „sich in den verschiedensten Lagen als rechtschaffen und treu bewährender Mann." Konnte er auch jenen Mißbrauch nicht hindern, so vertrat er doch treu die Interessen sowohl der Familie als auch des Künstlers.

In Hamburg 1840 knüpften sich die Beziehungen zu dem noch jugendlichen und genialen Musikverleger Julius Schuberth, mit dem er von da bis zu dessen Tod 1875 in geschäftlicher Verbindung blieb. Auf seine Veranlassung entstanden die noch in demselben Jahre veröffentlichten Übertragungen:

Beethoven's Geistl. Lieder nach Gellert.[2])

1) Gottes Macht und Vorsehung.
2) Bitten.
3) Bußlied.
4) Vom Tode.
5) Die Liebe des Nächsten.
6) Die Ehre Gottes aus der Natur.

Als Pendant zu denselben:

Schubert's Geistl. Lieder.[3])

1) Litanei.
2) Himmelsfunken.
3) Gestirne.
4) Hymne.

Desgleichen:

Beethoven's Septett opus 20[4])

1) Insbesondere eine Musikerfamilie Seghers, zu denen später die Kinder Liszt's und der Gräfin d'Agoult in Pension kamen.

2) Edirt 1840.

3) „ 1842.

4) „ 1840.

— eine Klavier-Partitur, welcher durch Treue und Genialität einen Platz neben denen der Symphonien dieses Meisters zukommt. Auch dieser Übertragung schuf er, aber einige Jahre darnach (ebenfalls von Schuberth beauftragt) ein würdiges Seitenstück in der Klavier-Partitur von

Hummel's Septett opus 74.[1])

Beide Septette hatte Liszt mit andern Künstlern in seinen Hamburger Koncerten vorgetragen.

1) Edirt 1846.

VI.

(Koncertreisen 1840—1847. Fortsetzung.)

Ein Freundschaftsbündnis.

Rückreise von England. Sturmerlebnisse zur See. Ihre Einwirkungen auf Liszt's künstlerisches Gestalten. Erste Begegnung mit Fürst Felix Lichnowsky. Freundesbündnis. Liszt plaidirt für ihn bei Guizot. „Die Zelle von Nonnenwerth.“ Das Ende.

Es war zu Anfang Februar 1841, als Liszt England verließ, um in Paris öffentlich aufzutreten. Er schiffte sich in Liverpool ein, erreichte aber erst nach fünftägigem heftigem Sturm das belgische Gestade. Diese Reise war nicht ohne Gefahr und wirft ein charakteristisches Licht auf seine Art. Während die Passagiere sich ängstlich in die inneren Räume des Schiffes zurückzogen, blieb er gehobenen Hauptes, das lange Haar gepeitscht vom Winde, auf Deck und lauschte der Wildheit der entfesselten Natur. Es war der erste Seesturm, dem er beiwohnte. — Noch einmal, einige Jahre später, erlebte er Ähnliches, doch fürchterlicher und drohender, als er auf dem Wege von Spanien nach Portugal die pyrenäische Halbinsel umschiffte und sich ein so gewaltiger Sturm mit Donner und Blitz erhob, daß der Kapitän den Untergang des Schiffes befürchtete. Liszt zeigte hier denselben Muth und den Drang, inmitten der Sache zu sein. Fest an einen Mastbaum gelehnt gab er trotz Sturzwogen und Sturm sich ganz an die Großartigkeit der Natur. Der Kapitän konnte ihn nicht bewegen seinen Platz zu verlassen und fand nach überstandener Gefahr nicht Worte genug, den Mannesmuth und die Kaltblütigkeit des Künstlers zu schildern. Belloni bestätigte es gleichfalls.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß solche Eindrücke für eine

hiezu prädestinirte Künstlerphantasie von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind. Und es wird immer mehr auch zum wissenschaftlichen Bewußtsein kommen, daß der Musik, wie ihren Schwesterkünsten, der höhere Quell in der Natur rauscht. Zwiefach: in der Brust und den Erlebnissen des Menschen und — wenn sich so sagen läßt — in den Seelenäußerungen der äußeren Natur. Sturm und Pastorale sind nach dieser Seite ihre ausdrucksvollsten Zustände. Die rein formelle Musik steht außerhalb dieser Fragen.

Mit Bestimmtheit läßt sich bezüglich Liszt's aussprechen, daß mit derselben Schärfe, wie früher in der Schweiz die Naturgewalt des Gewitters auf Bergeshöhen, jetzt das gegen Winde, Donner und Blitz sich bäumende Meer in seine Phantasie trat, ihr für seine späteren Sturmgebilde[1]) die lebenswahren Motive und Accente zuführte.

Nach dem erst von ihm erlebten Seesturm gelangte er glücklich nach **Ostende**. Bei seiner weiteren Reise bildeten **Brüssel** und **Lüttich** seine Etapen, die er künstlerisch ausfüllte. In ersterer Stadt, wo er mehrere Tage weilte, knüpfte sich ein Freundschaftsbündnis, das mit seinem persönlichen Leben sich tiefer verkettete, als es sonst bei des Künstlers tausend flüchtigen Begegnungen und Beziehungen mit Menschen jedes Berufs und jedes Schlags der Fall sein konnte. Es war der zweite, doch nicht genannte Freund, dessen er in seinem Chopin gewidmeten Buch trauernd gedachte: Fürst Felix Lichnowsky.

In der Lebensgeschichte von Künstlern tritt hiermit dieser Fürstenname in Verbindung mit Musikernamen zum zweiten Male auf, wenn auch jetzt in anderer Art, als die war, welche den Namen des Fürsten Karl Lichnowsky durch Beethoven unsterblich gemacht hat. In den Beziehungen beider spiegelt sich der Charakter der verschiedenen Zeiten. Hatte bei dem älteren Lichnowsky ausschließlich die Liebe zur Musik den Fürsten zum freundschaftlichen Protektor des noch jugendlichen Meisters erkoren, dessen menschliche Ecken und ungezügelte Natürlichkeit der Entwickelung rein persönlicher Beziehungen zu einem fürstlichen Hause auch unter anderen, freieren Standestraditionen entgegen standen, ja sie undenkbar machen, so waltete bei dem jüngeren Bündnis allein jene temperamentive Wahlverwandtschaft der Naturen, welche zugleich bestimmte Ideen der Zeit wie elektrisch ein- und ausströmte — jeder als

1) I. Bd. S. 388 u. f.

Individuum und auf seinem Gebiet.[1]) Zeitgenossen schildern beide als ziemlich von gleichem Alter — der Fürst nur wenige Jahre jünger als der Künstler, beide voll Elasticität und Jugendkraft, geniale Feuerköpfe, ideal, sprühend, excentrisch, den romantischen Zeit- und Freiheitsidealen ergeben; jeder von ihnen als Mann von eigenthümlich fesselnder Schönheit, Eleganz und Liebenswürdigkeit; jeder von ihnen ein Typus der Ritterlichkeit und Noblesse — galant, discret, beide bestrickend für Männer, wie für Frauen. Es bedurfte nur einer Stunde, um — trotz ihrer so entgegengesetzten Lebensziele — ein gegenseitiges Schutz- und Trutzbündnis entstehen zu lassen. Von einem Protektorat war hierbei nicht die Rede; auch war es in keiner Weise zurückwirkend auf die Tonkunst selbst, obwohl sie ein Erinnerungsblatt an beide besitzt. Die Schönheit ihres Zusammenklanges liegt auf der rein menschlichen Seite.

Fürst Felix befand sich damals in keineswegs glänzender Lage. Er war Brigadegeneral außer Dienst. Seine spanischen Luftschlösser waren mit dem Ende des Waffenglücks des Kronprätendenten Don Carlos zusammengefallen. Und ohne neue Ziele für seinen Thatendrang, war er im Begriff Paris aufzusuchen. Beide reisten nun zusammen. Hier entspann sich ihr intimer Verkehr mit seinen rückhaltlosen Freundesdiensten,[2]) von denen seitens Liszt's nicht der kleinste war, daß er, als Lichnowsky's Aufenthalt in Paris in Folge eines Duells mit dem General Montenegro[3]) gefährdet war, zu Guizot, dem damaligen allmächtigen Minister der auswärtigen Angelegenheiten, eilte, um dem Freunde Hülfe zu erwirken. Guizot nahm diesen Besuch kühler auf, als der weltberühmte und gefeierte Künstler es im Moment erwartet haben mochte. Er verwies dessen edle, aber weniger staatsmännisch geschulte Auffassung der Sachlage auf die Gesetzesparagraphen. Der kluge Staatsmann konnte direkt keine Koncessionen machen. Daß aber Lichnowsky völlig ignorirt von der Polizei, unbehelligt, wenn auch zurückgezogen von der Außenwelt noch

---

1) Nach dieser Seite hin bietet die Erscheinung beider, in eins zusammengefaßt, einem Zeitbild der vierziger Jahre ein glänzendes Streiflicht, das einer Specialarbeit werth wäre.

2) Eine bedeutende Summe — 10000 Frank —, die der Künstler ihm in Paris zur Verfügung gestellt, erhielt dieser nach dem Tod des Fürsten aus dessen Gütern zurück erstattet.

3) Aus Ursache des Buches, welches Fürst Lichnowsky verfaßte: „Erinnerungen aus den Jahren 1837, 1838, 1839."

lange in Paris blieb und diese Stadt freiwillig verließ, ist eine Thatsache. — Auf Liszt's Besuch bei Guizot zielt Heine's Bemerkung, „daß Liszt sich ein Vergnügen daraus mache, junge talentvolle Fürsten zu protegiren." —

Die Freunde begegneten sich und suchten sich oft während dieser Periode.

In den Jahren 1841/42 begleitete der Fürst den Künstler auf seinen Reisen an den Rhein, über Weimar, Dresden, Leipzig und andere Städte nach Berlin — zwei Unzertrennliche. — Im Jahr 1843 stattete Liszt seinem Freunde den ersten Besuch auf dessen in Preußisch-Schlesien gelegenem Majoratsgut Krzizanowitz ab. Er kam von Rußland in seinen Offenbach'schen Reisewagen — damals Novitäten[1]) —, deren er zwei in Benutzung hatte. Auf dem Gute waren außer ihm seine Freunde Graf Teleky und Graf Bethlen als Gäste anwesend.[2]) Während seines Aufenthaltes halfen alle eine große Allee pflanzen, die zur Erinnerung an ihn und an die hier verlebten fröhlichen Wochen „Liszt-Allee" getauft wurde. Diese Allee steht und gedeiht noch heute.

Liszt's zweiter Besuch bei Fürst Felix erfolgte 1846, diesmal auf Schloß Grätz. Es war zur Zeit der Primiz des Grafen Robert Maria von Lichnowsky als Priester († 1880 zu Rom). Bei dieser Feier spielte der Künstler die Orgel. Noch jetzt ist daselbst ein Zettel befestigt, des Inhalts:

> Liszt
>
> Tonkünstler, hat am (Datum verwischt) Tage der Primiz Sr. Hochwohlgeboren des Herrn Grafen Robert Maria v. Lichnowsky auf dieser Orgel die Messe gespielt.

---

1) Diese Reisewagen erregten großes Aufsehen. Mit jedem Luxus und jeder denkbaren Bequemlichkeit ausgestattet, dienten sie am Tag als Salon, als Speisezimmer, des Nachts als Ruhelager. Fürst Felix und die Herzogin von Sagan ließen sich solche nach Liszt's Muster bauen.

2) Zu derselben Zeit befand sich noch der fürstl. Lichnowsky'sche Rentmeister Alt aus Grätz nebst Gattin auf dem Gut. Letztere ist noch heute (1887) am Leben, wohl der einzige lebende Zeuge jener Tage. Die Greisin bewahrt noch mit Stolz ein Reiseneceſſaire, das Liszt ihr verehrte, als sie (das Ehepaar Alt) wieder nach Grätz abreisten. Wie „leutselig" er mit allen Beamten bis zum letzten hinab gewesen, die er Alle besonders auszeichnete, wohl darum, „weil ja sein Vater eine ähnliche Stelle inne hatte", kann sie nicht genug rühmen. Alle beschenkte er. — Einmal auch wurden Rentmeisters vom Sekretär Belloni in des Künstlers Zimmer geführt. Ihr größtes Erstaunen erregte eine reiche Kollektion von Stiefeln, in welchen der vorsichtige Sekretär goldene Dosen, Orden, Diamantnadeln und -ringe (vom Kaiser von Rußland und anderen Potentaten) verwahrt hielt.

Bleibende Kunde aber von den Beziehungen zwischen dem gefeierten Virtuosen und dem Fürsten giebt ein Gedenkstein im fürstlichen Park zu Grätz. Dort an einem der schönsten Aussichtspunkte, wo Liszt mit Vorliebe geweilt, erhebt sich ein Granitstein, der eingemeißelt und vergoldet die Worte trägt:

LISZT-PLATZ.

Ein Flügel, dessen sich Liszt während seines Besuches bediente, befindet sich noch — nebst einem von Beethoven benützten — in einem Zimmer des Schlosses.

Eine künstlerische Erinnerung an beide Freunde birgt, wenn auch verhüllt, das Lied: „Die Zelle von Nonnenwerth."[1]) Das Gedicht ist vom Fürsten, die Musik von Liszt. Jener dichtete es während eines Sommeraufenthaltes auf der reizenden Rheininsel gleichen Namens (1843) und verlieh seiner Stimmung — auch der Situation: es war an Marie Gräfin d'Agoult gerichtet — romantischen Ausdruck. Es lautet:

Ach nun taucht die Klosterzelle
Einsam aus des Wassers Welle
Und ich seh' in meinen Schmerzen,
Daß die Zelle fremd dem Herzen.

Nicht die Burgen, nicht die Reben
Haben ihr den Reiz gegeben,
Nicht die wundergleiche Lage,
Nicht Roland und seine Sage,
Nicht die Wiege deutscher Gauen,
Die von hier ich kann erschauen.
Denn des Herbstes kühle Winde
Und des Winters eis'ge Rinde
  Pochten an.
Sie mußte flieh'n,
Die den Zauber hat verlieh'n
Dieser Zelle, die umfangen
Hält der Rhein mit Liebesbangen.
Soll allein den Schmerz ich tragen,
Allein mit der Zelle klagen,
Wird sich zu mir Hoffnung neigen,
Sollen meine Lieder schweigen.
Dies — das letzte meiner Lieder —
Ruft Dir: komme wieder, komme wieder!

Der letzte Freundschaftsdienst, der von dem Fürsten dem Künstler

1) Siehe XI. Kapitel, II.

geleistet wurde, bestand in dem Asyl, das er einer verfolgten vornehmen Frau mit ihrer Tochter und Dienerschaft in einem seiner Jagdschlösser auf österreichischem Boden gab.

Dann traten die Ereignisse von 1848 ein. Die glänzende Beredtsamkeit des Fürsten Felix Lichnowsky als Mitglied des Frankfurter Parlaments stempelte ihn zu einem seiner hervorragendsten Vertreter, besiegelte aber auch sein entsetzliches Geschick auf der bornheimer Heide.

VII.

(Koncertreisen 1840—1847.)

Paris. 1841.

Die Privatkoncerte 1840. Berlioz. Aristokratische Gegnerschaft. Thalbergiana. 20 Frank-Billete. Drei Koncerte 1841. Robert-Fantasie und „Mazeppa". Zeitgenössische Kritik. Beethoven-Koncert. Anton Schindler's Gegnerschaft. — Liszt's Auffassung über Ordensverleihung.

Seit dem Jahre 1837 — seinem „Thalberg-Kampf" — hatte Liszt noch nicht wieder öffentlich in Paris gespielt. Das gespannte Verhältnis, in dem er sowohl zur Gesellschaft, als auch zur konservativen Künstlerpartei stand, hatte sich inzwischen nicht ausgeglichen. Der gesellschaftliche Bann lastete auf ihm, wie zur Zeit, als er 1835 Paris mit Genf vertauscht hatte. Und pianistisch kämpfte man nicht mehr im früheren Sinn: man hatte Thalberg die Palme gereicht. Und nur die beiden Privatkoncerte in den eleganten Sälen Erard (1840) hatten allen Staub wieder aufgewirbelt und die Parteien von Neuem wachgerufen. Die Presse war thätiger als je. War sie nach einer Seite ein mächtiger Hebel die Sache des Künstlers zu fördern, so legt sie nach anderer — geschichtlich — die Momente klar, um die es sich künstlerisch handelte.

Hector Berlioz hielt hierbei den großen Glockenstrang. Der König der Pianisten — »le Roi des Pianistes« — ist hier! rief er im »Journal des Débats« der Musikerwelt zu. „Und alldieweil es ihm diesmal unmöglich ist, Paris seine Aufwartung zu machen, wird er sich die Ehre geben, die Kunsthauptstadt der Welt bei sich zu empfangen zu einem musikalischen Fest — ganz nach Art der Könige: mit freiem Zutritt."

Nun muß man sich Paris vergegenwärtigen mit seinen hundert und aberhundert literarischen, musikalischen, überhaupt künstlerischen Notabilitäten — einem Staat im Staat —; dazu die große Menge der vornehmen Musikfreunde, die Legion der Pianisten, die allein auf fünfzehnhundert in jener Zeit geschätzt wurden, und über dies alles: das Sensationsbedürfnis der Seinestadt, das wie ein Dunstkreis alle Poren dieses Körpers durchdringt. Schon lange vor der für das verheißene Koncert — eine matinée musicale — anberaumten Stunde waren die Säle besetzt, die Haupt- und Seitengänge von Stehenden, unter ihnen Damen der besten Stände, gefüllt; sogar auf dem Korridor stand Kopf an Kopf.

Und als das Koncert vorüber war, da platzten die Maler, die Bildhauer, die Dichter, die Musiker aufgeregt auf einander. „Unerhört!" hörte man sie unter einander sagen. „Diese Farbenpracht! das Gesättigte des Tones! die Perspektive!" — „Ha, die Plastik!" rühmten die Männer der bildenden Kunst.

„Welche Phantasie — die Dialoge — die dramatische Gewalt!" riefen die Dichter dazwischen.

„Aber, meine Herren, haben Sie denn nicht gehört," brachen die Musiker los, „da waren ja Soli von Flöten, Violinen und andern Instrumenten. Das ist kein Klavier mehr, so wenig als Paganini's Geige eine Geige war! Vielleicht eine geheime Mechanik —"

„Die Sache ist ganz einfach", unterbrach ein Anderer; „nur weiß man nicht, wie es zu machen ist: zwei Finger spielen pianissimo, drei forte, die andere Hand mezzo-forte." [1])

„Da weiß man nicht," warf ein Kritiker ein, „über was man mehr zu erstaunen hat, über den Vortrag oder über die Finger. Vollendung ist alles. Entweder haben wir es mit einer unerhörten Keckheit zu thun oder — mit einem unerhörten Genie."

So schwirrten die Stimmen des öffentlichen Urtheils durcheinander. Als der Künstler nun als Virtuos, nicht als Privatmann, 1841 Paris betrat, wurde er mit einer Redepracht empfangen, wie sie nur der Franzose, und auch da nur nationalen Leistungen und

---

1) Liszt's Unabhängigkeit der Finger, die ein technischer Ausgangspunkt seiner pianistischen Errungenschaften ist — damals eine ganz neue Idee —, erwähnt auch Mendelssohn in den Briefen an seine Mutter, desgl. Chorley »Athenaeum« 1840, Mai 16th; desgl. der Pariser Berichterstatter (d'Ortigue?) der „Augsb. Allgem. Ztg." 1840, Mai. »Gazette music. d. Paris« u. v. a. In allen derartigen Momenten dürfte das Material zu einer Geschichte unseres heutigen Klavierspiels nach technischer Seite zu suchen sein.

Interessen gegenüber entfaltet. Paris hatte ihn zu lange zu den Seinigen gezählt, auch war er mit den Kreisen der Intelligenz und der Kunst viel zu eng verbunden, als daß er jetzt, eine „europäische Celebrität," nicht mit Emphase bewillkommnet worden wäre. Daneben arbeitete die Gegenpartei, eifrigst bestrebt jeden Erfolg schon im Voraus zu annulliren. Gleichwie in Leipzig, in London sich das Pro- und Contra-Liszt in zwei Zeitschriften gipfelte, so hier. Die »Gazette musicale« vertrat das Pro, »La France musicale« das Contra. Letztere, nach Heine's Beleuchtung, verschmähte es nicht, um den „Löwen zu stacheln, das kleine Kaninchen (Döhler) zu streicheln." [1])

Der Künstler hatte jedoch noch andere als die musikalische Gegnerschaft zu überwinden. Seine sogenannte „Entführung" war durch die Rückkehr der Comtesse d'Agoult nach Paris von neuem der Stachel zur Opposition gegen ihn geworden. War es ihm auch gelungen sie mit ihrer Familie, insbesondere mit ihrem Bruder, dem Marquis Maurice de Flavigny, auszusöhnen, so konnte darum doch die Stimmung für ihn in den aristokratischen Gesellschaftskreisen keine entgegenkommende sein, abgesehen davon, daß die Aristokratie während der Jahre seiner Abwesenheit ganz thalbergianisch geworden war. Thalberg, der inzwischen mehrmals Paris besucht, hatte durch die Ruhe und Glätte seines Spiels die vornehme Welt sich errungen. Bei der Opposition gegen Liszt bildete sie den stärksten Verbündeten der literarischen und recensirenden Thalberg-Partei. —

Wie nun die Faschingsfreuden vorüber waren und Liszt sein erstes Koncert gegeben hatte, stand Alles urplötzlich anders. Wie eine platzende Bombe hatte es alle Berechnungen der Gegner zerstört — die pariser Koncertgeschichte hatte zu Liszt's Koncerten keine Vor- und Seitengänger. Und Berlioz konnte ausrufen: „Eine neue Ära in der Geschichte der Klaviermusik beginnt!"

Durch zwei Dinge hatte der Künstler schon vor dem Koncert imponiert und große Aufregung verursacht. Der Zutrittspreis zu seinen Koncerten betrug 20 Francs — ein Preis, der so alle Norm überstieg, daß er die heftigsten Diskussionen erfuhr. Seine Freunde riethen von dieser Besteuerung ab, nannten sein Vorgehen unklug, tollkühn; selbst Berlioz prophezeihte ihm eine Niederlage. Umsonst. Im ersten Moment hat diese Forderung des Künstlers bei seinem jedem Eigennutz und jeder industriellen Ausbeute abgewand-

1) Augsb. „Allgem. Ztg." 1841. Nr. 119 Beilage.

ten Charakter etwas befremdliches. Stand er auch mit Recht auf Seite derer, welche die Wahrung des geschäftlichen Theils der Künstlerinteressen als eine wesentliche Bedingung der künstlerischen Thätigkeit, sowie der socialen Stellung der Künstler erachteten und verlangten, so war er doch in dieser Weise niemals vorgegangen. „Ich hatte nie übertriebene Preise," äußerte er einstmals über diesen Punkt gegen mich, „weil mir derartiger Schwindel, sowie alle anderen Schwindeleien stets zuwider waren und sind." — Paris gegenüber walteten besondere Gründe, die in der Opposition der Aristokratie und der Thalbergianer zu suchen sind. Der Künstler wußte sehr wohl, daß er wie ein Gott spielen könne und doch nicht als Sieger anerkannt werden würde, wenn nicht außer dem Außerordentlichsten der Kunstleistung die Macht der Persönlichkeit über die Verhältnisse triumphiren würde. Es galt, trotz jener Gesellschaftskreise, die ihm die Ebenbürtigkeit verweigerten, einen Sieg seiner Künstlerehre, der Sache, der Kunstideen, mit denen er sich identificirt hatte, es galt einen Sieg des Geistes über die Tradition und flache Arbeit der wenn auch glänzenden, doch nur technischen Erfindung und formellen Darstellung, wie sie Thalberg und die Virtuosen jener Zeit charakterisirten. In dem Selbstbewußtsein und Stolz seiner Souveränität warf er ihnen den Fehdehandschuh mit seiner Zwanzig-Francs-Diktatur hin.

Der andere Umstand, der auf Publikum und Presse nicht minder sensationell wirkte, war, daß der Künstler sich auf seine eigene Kraft stellte und sein Koncert nicht allein ohne Mitwirkung anderer Künstler gab, sondern auch sein Programm nur aus eigenen Arbeiten — Originalkompositionen und Übertragungen — zusammenstellte. Eine solche Idee hatte bis dahin in Paris noch niemand gedacht, noch ausgeführt. In Mendelssohn war wohl flüchtig der Gedanke aufgetaucht ein ganzes Koncert mit Ouvertüre, Gesangstücken und anderem Zubehör componiren zu wollen, doch blieb es bei dem Gedanken,[1]) der aber auch sonst im Vergleich mit Liszt's Durchführung von dieser abwich. Mendelssohn's Einfall bewegte sich in dem Rahmen der Koncerttradition — der Liszt's warf alle Koncerttradition um: dort waren symphonische und Solo-

1) Diese Idee Mendelssohn's dürfte eine ideelle Vorausnahme der in unserer Zeit, insbesondere von H. v. Bülow mit den Meiningern eingeführten Koncerte sein, deren jemaliges Programm aus Kompositionen nur eines Meisters bestand.

leistungen einem Orchester, einem Sänger und Instrumentalvirtuosen zur Ausführung übergeben — hier waren die zehn Finger eines Künstlers das Orchester, der Sänger und Virtuos zugleich. „Welche titanhafte Kraft!" rief die gesamte Presse, mit ihr ganz Paris aus. Liszt's schon mehrfach erwähnter römischer Versuch Klavierkoncerte zu geben, feierte jetzt hier seinen höchsten Sieg.

Das erste Koncert-Programm Liszt's bestand aus seiner Übertragung der Tell-Ouverture, seiner „Lucia-Fantasie", aus den Übertragungen des „Ständchens" und »Ave Maria«, dem „Mazeppa", »Galop chromatique« und einer neuen Komposition: „Fantasie über Themen aus Robert der Teufel". Diesem Koncert folgte ein zweites mit ähnlichem Programm und ein drittes für das Beethoven-Monument in Bonn mit ausschließlich Kompositionen des deutschen Meisters.

Mit diesen Koncerten hatte Liszt, sowohl als Virtuos wie als Komponist, die Palme — wenigstens für den Augenblick — errungen. Er hatte eine Universalität geistigen Vermögens und technischen Könnens in Verbindung mit einer Originalität entfaltet, die jeden Vergleich ausschloß und den Parisern den Beweis gab, daß Klavierspiel und Klaviermusik im Reiche der Poesie sich bewegend ein neues Zauberland betreten habe, daß im Gedanken die Herrschaft und Oberhoheit auch innerhalb der Tonkunst liege und zu finden sei. Letzteres manifestirte er als Komponist durch seine Robert-Fantasie und seine „Mazeppa-Etüde".

Mit der

Fantaisie sur Robert le Diable [1])

setzen sich jene großen dem Koncertsaal und der Virtuosität gewidmeten Schöpfungen Liszt's fort, deren ideelle Richtung bereits ihre Darlegung gefunden hat.[2]) Hier ist keine Passage nur des Wohlklangs und ihrer selbst willen da. Figuren, Harmonien, das Verweben und Verarbeiten der Motive u. s. w. stehen unter dem Scepter der dramatischen Idee —hier ganz unter der Idee der Robert-Romantik Meyerbeer's; das aber, was bei dieser willkürliches Phantasiespiel war, verwandelt sich im Geiste Liszt's zu einer phantastischen Dämonik, der wir vergeblich bei Meyerbeer nachspüren.

---

1) Edirt 1841: Schlesinger in Paris und Berlin.

2) I. Bd. Kap. XX, S. 395 u. f.; II. Bd. Kap. I.

Berlioz schrieb damals über sie, daß noch Niemand in dieser Art für Klavier komponirt habe, daß sie ebenso die kühnsten, wie die geistvollsten Kombinationen enthalte, daß ihre Form durchdacht und scharf, die Ausführung derselben tief und mannigfach sei, daß die harmonische Verknüpfung der Bertram-Arie des dritten Aktes und der Tanz-Arie des Nonnenballets, dieser beiden sich so widersprechenden Melodien, eine unglaubliche dramatische Wirkung hervorbringe. So Berlioz. Deutscherseits fand diese Komposition nicht minder in der Presse ihre Anerkennung. G. W. Fink z. B., welcher sie in Leipzig im December dieses Jahres von Liszt gehört hatte, hob bei ihr Eigenschaften hervor, die sich nur dem Genie vindiciren lassen. [1])

> „Die ausschweifendste Willkür, die mit dem Schwierigsten wie mit Kinderspiel umspringt, ist mit so viel unheimlicher Konsequenz verbunden, sagt er, daß es uns bei seinem Vortrag dieses äußersten Bravourphantastischen fast ergangen wäre wie dem Jüngling, der halb willig sich von der Nixe in den Abgrund ziehen läßt. Wer nicht dämonischer Natur ist, wird's doch nicht treffen, wenn er auch die Noten noch so gut lernt."

Die letzteren Worte: „Wer nicht dämonischer Natur ist, wird's doch nicht treffen ꝛc. ꝛc." sollten, nebenbei bemerkt, als Fingerzeig für viele die Robert-Fantasie spielenden Pianisten beigedruckt werden. An der Kritik jener Zeitgenossen selbst ist noch kein Iota zu ändern.

Nicht minder als die „Robert-Fantasie" zündete die „Mazeppa-Etüde", welche bezüglich Liszt's inneren Dranges nach charakteristischen Stoffen und der Darstellung poetischer Ideen von besonderem Interesse ist. Aus einer kleinen Etüde seines Opus 1 (Douze Etudes etc.) hervorgegangen wurde sie die Grundlage seiner der Weimar-Periode angehörenden großen symphonischen Dichtung gleichen Namens mit dem ihr als Programm beigegebenen Gedicht: „Mazeppa" von Victor Hugo. Konnte auch in dem Rahmen der Etüde die in diesem Gedicht gezeichnete Charakteristik sich nicht an das Einzelne wie auf der breiten Basis des symphonischen Satzes hingeben, so war sie dennoch eine scharf durchgebildete, die den allgemeinen Charakter des fürchterlichen Mazeppa-Rittes in Tönen wiedergiebt, während das symphonische Gedicht den Mazeppa zum Träger einer Idee — worauf wir später zurückkommen werden — erhebt und dieser Ritt selbst mehr als

1) „Allgemeine Musikalische Zeitung" 1841, S. 1113.

Illustration des Martyriums des Helden eine sekundäre Stellung einnimmt. Das brennende Kolorit der „Mazeppa-Etüde", der wilde Schmerz des Unglücklichen, das dahin sausende Roß,

„deß' Hufe den bebenden Boden stampften,
daß er Funken ergoß —",

erweckte bei seinen Hörern Grauen und Bewunderung. „Nicht Liszt's zarte Finger, die Kunst selbst läutete Sturm!" rief ein Referent aus.

Der Erfolg des Mazeppa läßt sich nur mit dem seiner Übertragung des Schubert'schen „Erlkönigs" vergleichen — ebenso der Stoff selbst, namentlich nach dämonischer Seite hin. Ja es läßt sich annehmen, daß der „Erlkönig" an dem Dasein „Mazeppa's" ein geheimer Mitarbeiter gewesen ist. Doch verstehe man recht: nicht, daß der „Erlkönig" Liszt's Vorbild als Komposition war, sondern: daß die hier in verlockend-zauberischem Gewande auftretende Dämonik die wild-entfesselte des Geschickes, wie sie die Mazeppasage charakterisirt, als ihren Gegensatz in Liszt hervorgelockt hat. Hier, im Dämonischen, besteht in diesen beiden so verschiedenen Kompositionen eine Verwandtschaft; eine, die sich ergänzt, wie weiblich und männlich. Die Annahme, daß der „Erlkönig" Schubert's den „Mazeppa" Liszt's herausgefordert hat, liegt um so näher, als Liszt's Schubert-Kultus in der Zeit, als er die „Mazeppa-Etüde" komponirte, seinen ersten glühenden Aufschwung nahm und er gerade auch damals den „Erlkönig" dem Klavier übertrug. Die Erlkönig-Übertragung gehört nach Früherem seinem Aufenthalt in Nohant, die Komposition der „Mazeppa-Etüde" dem in Bellaggio an.

Obwohl Liszt diese Komposition schon in verschiedenen Städten mit Erfolg vorgetragen hatte, so war sie doch erst in seinen Pariser Koncerten im vollen Sinn des Wortes sensationell. Berlioz schrieb über sie in der »Gazette musicale«:

„Der episodische Gesang desselben ist prachtvoll, und Mazeppa's Charakter tritt in seiner wilden Größe um so schärfer hervor, je treuer zu gleicher Zeit die grausame Handlung, die Schrecken, die verzweiflungsvollen Anstrengungen des scheuen Renners gezeichnet sind. Beide Stücke — die Robert-Fantasie und der Mazeppa — sind voll der ergreifendsten Effekte und neuer unwiderstehlicher Eindrücke."

Das Publikum war von beiden wie elektrisirt. Niemand dachte mehr an eine Opposition; selbst seine verhärtetsten Gegner applaudirten — freilich, wie Berlioz' kaustische Weise sie zeich-

nete, „um hingerissen von dem Zauber seines Spiels, besiegt von seiner Übermacht fortzugehen, zwei Stunden darauf ihre systematische Opposition wieder aufzunehmen und endlich bei der ersten besten Gelegenheit wieder zu kommen, zu hören, zu bewundern und zu applaudiren.“ Einige machten den Versuch, Thalberg den Parisern ins Gedächtnis zurückzurufen und Liszt's Macht über seine Hörer durch seine Technik zu erklären.

„Nutzloses Geschäft die Macht seines Genies im Machwerk suchen zu wollen!“ ruft ihnen Berlioz zu. „Genug, Liszt hat keinen Rivalen! Ich finde diese Macht — ich möchte sagen — in einer divinatorischen, in einer hinreißenden, oft bis zur äußersten Grenze vorgehenden Sensibilität, die — es ist wahr — wohl manchmal die strenge Interpretation gewisser, nur besonnene und formelle Ausführung verlangender Werke beeinträchtigt, die aber auch allein den Künstler zur höchsten Höhe poetischer Begeisterung tragen kann.“

Trotz der hohen Eintrittspreise strömte das Publikum in seine Koncerte. Die Räume konnten die Menschen nicht fassen. Der Enthusiasmus war grenzenlos. Hingerissen, berauscht von der Macht seines Spiels und seiner Kompositionen, in Ekstase versetzt wußten sich seine Hörer kaum zu fassen — man lachte, weinte, man umarmte sich.

Ein besonders denkwürdiges Koncert war sein drittes am 24. April[1], welches dem Bonner Beethoven-Monument galt. Liszt hatte die magere Spende, welche vor zwei Jahren von dem Dirigenten der Konservatoriumskoncerte zu gleichem Zweck nach Bonn gesandt worden war, noch nicht vergessen können. Die durch sie ausgesprochene Indolenz gegen den großen Meister hatte ihn empört. Nun bot er alles auf, ein großes Koncert, das zugleich eine Art Erinnerungsfeier bilden sollte, zu veranstalten. Was Habeneck nicht hatte gelingen wollen, erreichte er, und ein der Elite des Geistes und der Gesellschaft angehörendes vornehmes Publikum füllte die Räume des Konservatoriumsaals, in welchem unter Mitwirkung des Konservatoriumorchesters das Koncert abgehalten wurde, — trotzdem »l'ami de Beethoven«[2], Anton Schindler, dessen

---

1) Die Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung“ bezeichnet irrig den 25. April als den Koncerttag.

2) Heine behauptete, diese erläuternde Bezeichnung habe A. Sch. seinem Namen auf Visitenkarten gedruckt beigefügt.

Anmaßung die zeitgenössischen Künstler über die richtige Auffassung und Vortragsweise der Kompositionen Beethoven's belehren wollte, zornentbrannt darüber war. Wie vordem Louis Spohr bezüglich der Direktion der Adur-Symphonie, so schulmeisterte er jetzt Liszt bezüglich des Vortrags der Klavierwerke des Meisters. Aber — „Lieber Freund," hatte ihm heiter der große Künstler geantwortet, „Sie sind ein Philister und Pedant." —

„Nemesis," schrieb hierauf Anton Schindler, indem er Liszt's Beethoven-Vorträge denuncirte, „was zögerst Du so lange, solchen Frevel an der himmlischen Tonkunst zu bestrafen?" —[1])

Das Programm zum obigen Koncert bestand lediglich aus Kompositionen von Beethoven. Berlioz dirigirte. Die Ouvertüre opus 124 „Die Weihe des Hauses", welche bis jetzt noch in keinem Pariser Koncertsaal zu Gehör gekommen war, eröffnete das Koncert; ein den großen Tondichter feierndes Gedicht von Deschamps, gesprochen von dem Schauspieler Geffroy, folgte ihr; hierauf: das Esdur-Koncert, die Klavierübertragung „Adelaide", die Sonate opus 47 für Klavier und Violine (Liszt und Massart), und endlich die „Pastoral-Symphonie".

Das Koncert war ein selten gelungenes; jeder Vortrag voll Würde und Weihe, getragen von Beethoven'schem Geiste. Nur ein kleiner, das Auditorium und seinen Enthusiasmus für den Virtuosen kennzeichnender Zwischenfall störte letzteren. Liszt hatte das Esdur-Koncert mit überwältigender Kraft und Tiefe der Poesie vorgetragen. Das Publikum war begeistert — ein Blumenregen überschüttete den Künstler und die Wogen des Beifalls wollten sich nicht legen. Die Begeisterung verlangte den Künstler nochmals zu hören und stürmisch rief sie — nach der „Robert-Fantasie". Wie ein verwundeter Löwe geberdete sich Liszt bei diesem Verlan-

---

1) Siehe: Schindler's Beethoven-Biographie (Ausgabe 1845) 2. Nachtrag, S. 78. — Er fand Liszt's Vorträge Beethoven's, Weber's, Schubert's „Schauder-erregend".

Bezüglich Liszt's Wirken zur Errichtung des Beethoven-Monuments ist ebendaselbst S. 72 u. f. zu lesen:

„Liszt's Verfahren mit den Werken Beethoven's, Weber's und Schubert's ist der Superlativ aller Verirrungen ꝛc. — — Und ein solch muthwilliger Zertrümmerer aller symmetrischen Formen, folglich auch des inwohnenden Geistes, hilft mitbauen an dem ehernen oder steinernen Monument Beethoven's in Bonn? O ungeheure Ironie! — Ja, mein edler, glorreicher Freund Beethoven, Du brauchst wirklich mehr als ein solches Monument, wenn es mehr als einen Liszt gäbe! —"

gen. Er achtete nicht der Schmeichelei, welche in demselben für ihn selbst lag: seiner Beethoven-Feier war etwas genommen, er hatte das Programm Beethoven gewidmet, kein Ton eines andern Komponisten sollte heute gehört werden — er wollte nicht spielen. Mit Mühe drängten ihn seine Freunde an das Instrument. Zähneknirschend setzte er sich, dabei die Worte hervorstoßend: »Je suis le serviteur du public, cela va sans dire!«

Dieses Koncert bildete für diese Saison den Schluß seines öffentlichen Auftretens in Paris. Überschüttet mit Lorbeeren, getragen von Enthusiasmus, war er wieder der Sieger, der Gefeierte, der Begehrte. Sensation, Aufregung im Kunstleben, im Salon, in der Presse. Bilder von ihm, Büsten,[1]) Medaillons in allen Formaten und Ausführungsarten an den Fenstern der Kunstmagazine, wie in allen Rangklassen der Salons. Seine Bonmots, seine geistreichen, oft beißenden Aperçus gingen von Mund zu Mund. Der Anekdoten, die ihn ebenso als Geißel der Arroganz hinstellten, wie sein stolzes Freiheits- und Selbstgefühl charakterisirten, war kein Ende. In dieser Zeit war es, daß Louis Philippe nach einer Begegnung mit ihm in den Salons Erard durch Liszt's Namen, welcher auf der Liste der mit dem Kreuz der Ehrenlegion auszuzeichnenden Personen stand, eigenhändig einen Strich zog. Der Künstler nahm diesen königlichen Federstrich sehr gleichmüthig hin, und die dem Königbürgerthum noch immer abholden Künstler- und aristokratischen Kreise applaudirten ihm.

Doch war Liszt's Name nicht erst während seines gegenwärtigen Besuchs der Seinestadt auf diese Liste gesetzt worden. Eine Notiz der »Gazette musicale« hatte schon vor einem Jahr auf eine eventuelle Dekoration des Künstlers mit den Worten hingedeutet: »M. M. Liszt et Cramer demandent la Legion d' Honneur.« Demandent: „baten" — dieses Wort verletzte den Künstler, der gerade in London war, dermaßen, daß er sich sogleich an die Redaktion wandte und um öffentliche Widerrufung derselben ersuchte.

„Mir wollte es immer scheinen, schrieb er, als dürften derartige Auszeichnungen angenommen, doch nie „erbeten" werden."[2])

---

1) Von J. P. Dantan 1840 büstiert. — Medaillon von Bovy. — Ary Scheffer's Portrait Liszt's durch Stich vervielfältigt &c. &c.

2) Der Originalbrief lautet:

Damals waren seine Ansichten über Ordensverleihungen republikanisch — Ordensverachtung gegenüber höfischer Ordenskriecherei. Doch brachte ihn sein Freund Fürst Lichnowsky auf eine weniger extreme Anschauung, und er faßte sie als eine Auszeichnung auf, die an und für sich den Werth des Künstlers weder erhöhen noch bestimmen kann, aber eine berechtigte officielle Anerkennung seiner Verdienste ist, eine Ansicht, der sich in früheren Jahren seine Ordensverachtung noch beimischte. „Die Orden," äußerte er damals gegen den jungen Grafen d'Appony in Paris, „lassen sich mit den Maîtressen der Kavaliere vergleichen: Plus d'honneurs que d'honneur." Traten auch so schroffe Äußerungen später nicht mehr hervor, so bewahrte er sich doch trotz der Freunde, die seinen Ansichten entgegen arbeiteten, seine eigene Meinung, wie aus folgender Stelle eines Briefes an Belloni, datirt April 1848, hervorgeht:

»... par rapport à la question du ruban, vous savez qu' à cet égard j'ai toujours gardé quelques nuances de sentiment, quelques réserves d'opinions, directs ou indirects, contrairement au sentiment, et à l'opinion même de ceux de mes amis (en petit nombre) qui m' ont le plus influencé. —

Den Orden der Ehrenlegion hat Liszt dennoch erhalten im Jahre 1844/45. Die Macht seiner Freunde und die öffentliche Meinung waren stärker als der Wille des Königs.

Monsieur le Redacteur!

Permettez-moi de reclamer contre une assertion inexacte de votre avant dernier numero:

»M. M. Liszt et Cramer demandent la Legion d'Honneur etc.«

Je ne sais si M. Cramer (qui vient d'être nommé) a effectivement demandé la croix.

En tous cas, je pense que vous applaudirez comme tans à une nomination si parfaitement légitime.

Quand à moi, s'il est vrai que mon nom est figuré sur la liste des candidats, cela n'a pu être qu' entièrement à mon insu.

Il m'a toujours semblé que ces sortes de distinctions ne pouvaient être qu'acceptées, mais jamais »demandées«.

Agréez Monsieur le Redacteur etc.

Londres, 14. Mai 1840. **Fr. Liszt.**

VIII.

(Koncert-Reisen 1840—1847.)

London. Hamburg. Kopenhagen. 1841.

I. Verunglückte Koncerttour in die englischen Provinzen. London. Pianorecitals. Kritik. Die Zurückhaltung der englischen Aristokratie. Anekdoten. Seine Paraphrase »God save the Queen.« — II. Hamburg. — III. Kopenhagen.

Seine abermalige Reise Liszt's nach England erfolgte nach den Pariser Koncerten. Er blieb daselbst bis zum Juli. Anfänglich war sein Aufenthalt auf längere Zeit projektirt, allein eine Koncerttour durch die englischen Provinzen, bei welcher der Musikalienhändler Lavenu aus London der Entrepreneur war, fiel ungünstig aus und kürzte ihn. Lag die Schuld an dem noch sehr wenig entwickelten musikalischen Sinn der Provinzbewohner oder lag sie am Entrepreneur, — kurz, die Koncerte blieben unbesucht, die Tour konnte nicht fortgesetzt werden und Lavenu kam mit leerer Kasse und verschuldet gegen den Künstler nach London zurück. Doch war Liszt so großmüthig, dem »pauvre diable«[1]), wie er ihn nannte, sein ganzes Honorar zu erlassen.[2]) In Folge dieses gescheiterten Unternehmens lag der Schwerpunkt seines diesjährigen englischen Besuchs wieder in seinem Koncertiren in London.

Anfangs war dasselbe ebenfalls gehemmt. Ein durch Unvor-

---

1) „Moscheles' Leben" ꝛc.

2) Auf dem Kontinent cirkulirte indessen die irrige Notiz: Liszt habe aus Leichtsinn des Depositärs den Ertrag von dreihundert Koncerten verloren, eine Notiz, welche auch Christern in seiner „Biographie Liszt's", Hamburg 1841, aufgenommen.

sichtigkeit seines Kutschers herbeigeführter Unfall hatte ihm eine Verletzung an der Hand zugezogen. Glücklicherweise war sie nur leicht, zwang ihn aber dennoch den Arm auf einige Tage in der Binde zu tragen. So erschien er auch in einem Koncert, das die musikliebende Herzogin von Sutherland in ihrem Hause zum Besten der polnischen Flüchtlinge am 7. Juni veranstaltet hatte. Außer Liszt hatten die in London anwesenden Künstlercelebritäten Rubini, Lablache, Vieuxtemps, Benedict, Mme. Dorus-Gras und die eben aus Italien zurückgekehrte hochgefeierte Miß Kemble die Ausführung des Programms übernommen. Als Liszt mit dem Arm in der Binde erschien und seine Nummer ausfallen sollte, herrschte eine solche Enttäuschung, daß er sich doch an das Instrument setzte und, während Benedict secundirte, mit einer Hand, aber so schön spielte, daß man alles Fehlende darüber vergaß.

Obwohl eine Schwäche in der linken Hand mehrere Wochen blieb, war er doch bald wieder mitten im großen musikalischen Gewühl. Er spielte sehr viel. Kaum verging ein Tag, an dem er nicht zu hören war mit Staudigl oder mit Benedict oder mit Moscheles, mit dem er dessen „Preciosa-Variationen" vierhändig spielte, daß es dem Komponisten dabei zu Muthe war, „als säßen sie beide auf dem Pegasus,"[1]) dann wieder mit Miß Kemble, Fräulein Löwe, Mme. Dorus-Gras und anderen Künstlern. Spielte er nicht öffentlich, so wurde privatim musicirt: bei Moscheles, bei Henry Reeves und Chorley, bei Charles Kemble, Count d'Orsay, Lady Blessington u. A.

Die denkwürdigsten Koncerte des diesjährigen Auftretens Liszt's waren am 12. und 14. Juni. Das Koncert am 12. Juni — ein von ihm gegebenes Piano-Recital — war von dem Herzog und der Herzogin von Cambridge mit den Spitzen der aristokratischen Fashionables und einer großen Anzahl der vornehmen Gesellschaft, sowie von der Elite der Tonkünstler und der literarischen Welt der Metropolis besucht. Insbesondere versetzte er mit der „Robert-Fantasie" sein vornehmes Auditorium in die größte Aufregung. Das Koncert am 14. Juni — das achte der Philharmonic Society — brachte das Große Septett von Hummel,

---

1) „Moscheles' Leben" ꝛc.

dessen Klavierpart von ihm in einer seinem Vortrag des „Koncertstückes" verwandten Weise ausgeführt worden war.

Die »Musical World« und das »Athenaeum« begleiteten wieder als kritikvertretende Hauptstimmen der britischen Großstadt jedes Auftreten des Künstlers. Während die erstere den im vorigen Jahr eingeschlagenen Weg immer breiter trat und ihre Antipathie schließlich in einem nur hämischen, sich von der Sache selbst verlierenden Ton noch äußerte,[1]) war Chorley, der Referent des Athenäums, ersichtlich bestrebt dem geistigen Flug des Künstlers zu folgen und in maßvoller Weise gegnerische Anschauungen zu erklären.[2])

---

1) Siehe: »Musical World«, June 17th 1841.

2) Chorley schrieb unter anderem (»Athenaeum«, June 19th 1841):

»The english may be »slow to move«, as the author of De Vere phrases it; but they are not perverse, nor, we believe, unjust in the long run. As a musical illustration to this text we have but to point to the career of M. Liszt. He came among us a wonder — and some of the graver musicians, repelled by such reputation, set themselves, in the first instance to magnify his individualities into extravagancies, ere they had time to discover whether or not they had ought to rest upon by way of basis. Hence arose criticisms of a wider discrepancy than we remember in the case of any other artist. Of the result we had no doubt; we were sure that M. Liszt's successes were not meteoric; that the utmost amount of singularity — or call it even caprice — allowed for, there remained an affluence of poetical genius and a treasury of knowledge, mechanical and theoretical, the extent of which could only disclose itself during a long continued intercurse and experience. The existence of this is now with homeopathically small exceptions universally admitted.

In spite of the Horticultural Fête, the attendance at M. Liszt's matinée on Saturday was numerous and distinguished. In spite of a weakness in the left hand which with anyone else would have amounted to disqualification, his performance left all other pianoforte performance far behind it, and so excited and enchained his audience, that but one out of twenty, we are sure, were aware that he was playing with scarcely three quarters of his usual power. Apart of his programme calling for exertions beyond his reach was necessarily sacrificed and supplied at a moments warning by the singing of Mademoiselle Löwe and Herrn Staudigl with a hearty zeal for which both artists ought to »count one« in the good graces of the public.

As to the rest in a piece of playing one half improvisation, he combined such themes and snatches of his compositions as were within grasp, with a grace, fancy and execution so rare, that is was heardly possibly to conceive that anything was lost, or could have been superadded. His mechanical attributes have assurdly ripened since last year: there is less, if we may say it, of fever is his playing;

Trotz der gegnerischen Stimmen gehörten Liszt's Erfolge als Virtuos zu den außerordentlichsten in England, speziell in London. Nur Tragöden und Bühnensänger, wie Charles Kemble, Talma, die Pasta, Malibran und Andere, konnten sich hier ähnlicher Siege rühmen. Wenn trotzdem Moscheles die Bemerkung machte,[1]) dem Künstler habe es nicht gelingen wollen, die englische Nation, wie die französische und deutsche, mit sich fortzureißen, so liegt dieses weniger im englischen Charakter überhaupt, der zu keiner Zeit weder der Kunst, noch der Wissenschaft, selbst nicht der Religion gegenüber einen so aus dem Moment geborenen, feurigen und fliegenden Enthusiasmus, wie beispielsweise die französische Nation, entwickelt hat. Das Gefühls- und Phantasieleben der Engländer für die Kunst im großen Ganzen war nie leicht entzündbarer Art. Dafür aber hat ihr Enthusiasmus »sense« und eine leicht erregbaren Nationen sehr oft entschwindende Kraft der Ausdauer vielmals bewiesen — Eigenschaften, welche das Gewicht erklären, das von reproducirenden, wie von producirenden Künstlern so oft auf ihre englischen Erfolge gelegt wird.

Übrigens kann Moscheles' Bemerkung, die leichthin und privatim, wie es Tagebuchnotizen und Briefen an Freunde eigen ist, gemacht war, ebensowohl einen gesellschaftlichen Hintergrund haben, der mit einem verletzten Respektabilitätsgefühl englischerseits im Zusammenhang steht. Denn nicht nur daß — wenn auch gegen

---

and this is one reason, why his intense feeling, and the poetical conception which animates every note, tell more universally than they did a twelvemonth ago.

The Classicists again must have had a convincing proof of the soundness of his attainments by his amazing performance of Hummel's Septuor at the Philharmonic Concert on Monday evening. This was played from memory, an effort prodigious enough, with anyone else to have absorbed all that animation and force and brilliancy which must belong to the moments enthusiasm, or they become formal and fatiguing. Yet so far from this being the case, the artist was never more at his ease in the most whimsical drollery thrown off at the spur at the moment, than when infusing a new vigor of life and character into Hummel's fine solid composition, and enough cannot be said of his performance without praise trenching upon the boundaries of extravagance. The reception given to it by the audience will, we hope, open a way to our hearing other masterworks of the classical composers for the pianoforte, rendered with a like splendour by the same matchless interpreter.«

1) „Moscheles' Leben".

Liszt's Willen — die Gräfin d'Agoult ihm nach England gefolgt war: er bewegte sich noch überdies mit Vorliebe in den Kreisen der Lady Blessington und des Count d'Orsay, zweier Persönlichkeiten, welche im Londoner socialen und literarischen Leben der romantischen Phase angehören, die sich in den dreißiger Jahren durch die französischen Poeten am schärfsten entwickelt hatte und ihre Wider- und Nachklänge nicht allein auf französischem, sondern auch auf englischem, wie auf deutschem und anderer Länder Boden fand: die Lady Blessington bekannt durch Extravaganzen des Herzens und in Folge dessen gesucht und gemieden, Count d'Orsay, durch Schönheit, Eleganz, Schulden und Aventüren aller Art einer der gekanntesten Cavaliere und »lions« Londons. Hier war immer interessante, witzige, elegante und geistreiche Gesellschaft aus der Genossenschaft des Bühnen- und des Koncertpodiums, Männern und Frauen der Literatur, dazwischen auch Länder, Ruhm und Romantik suchende Prinzen der verschiedensten Nationen.

Auf diese Salons sah der solide Sinn der guten und vornehmen englischen Gesellschaft nur mit dem Gefühl, welches das Wort »shoking« so treffend charakterisirt. Daß er es nicht billigte, wenn ein Künstler von so hervorragendem Charakter wie Liszt sich in solchen Kreisen wohl befand, liegt in der Natur dieses Sinnes, der nach dem Erprobten, Sicheren, Ausgegohrenen, Geregelten verlangt, ebenso wie die Natur des Künstlers, ohne dieses Sinnes entbehren zu müssen, im gesellschaftlichen Leben dorthin strebt, wo seine Phantasie in einem freieren Spielraum sich bewegen kann und sein poetisches Empfinden sowohl Anregung findet, als auch frei schwingen darf, wo mit einem Wort die anerzogene Ruhe, oder auch mangelndes Leben das Leben selbst nicht zurückhält.

Liszt kehrte während seiner Virtuosenlaufbahn nicht wieder nach England zurück. Eine deutsche Oper, die er für 1842 in London zu dirigiren übernommen hatte, scheiterte, noch ehe sie ins Leben getreten war (Kap. XI). Sein Besuch daselbst blieb jedoch nicht spurlos. Abgesehen von dem persönlichen Interesse, das ihm am Hof bewahrt blieb und ihm bei seinem letzten Besuch Londons 1886 auf das glänzendste bethätigt wurde, hatte er als Künstler das erste Samenkorn der aus den Banden der klassischen Schablone strebenden Tonkunst dahin getragen.

Aus Liszt's damaligem Aufenthalt in London ist manche Anekdote, die seinem musikalischen und gesellschaftlichen Verkeh

angehört, erhalten geblieben. So hatte er eines Tages dem berühmten Etüdenkomponisten J. B. Cramer beim vierhändig spielen heiß gemacht. Lachend erzählte er hierauf: »J'ai joué un duo avec Cramer, — j'étais le champignon empoisonné et j'avais à côté de moi mon antidote, le lait.« Danach rächte sich Cramer mit dem Wortspiel, das auf Liszt's die Ausdauer der Klaviere oft hart auf die Probe stellende Kraft anspielt: »De mon temps on jouait fort bien, aujourd'hui on joue bien fort.« — Ein andermal war Liszt zu einem Diner eingeladen und verspätete sich. Der Fisch war bereits abgetragen und Lammbraten mit der nur in England gekannten mint-sauce [1]) wurde servirt. Sie behagte dem Künstler dermaßen, daß er sie sich zu jedem folgenden Gericht reichen ließ — auch zur Stachelbeertorte. Alles lachte und er mit.

Zu erwähnen bleibt noch, daß diesem Londonbesuch Liszt's Paraphrase über die englische Nationalhymne angehört:

God save the Queen (King).

Paraphrase de Concert. [2])

Wir begegnen bei ihr zum ersten Mal auf musikalischem Gebiet der Bezeichnung „Paraphrase", welche bei Klavierstücken schnell sich einbürgerte. Der Künstler bezeichnete mit diesem Worte Übertragungen von Melodien und Liedern für den Koncertsaal, die nicht, wie seine großen Koncertfantasien, thematisch zu einer Idee, zu einer Scene verarbeitet sind, sondern mehr Augenblickskinder im Schmuck und Glanz der Koncertstimmung auftraten. Liszt selbst legte auf diese Momentstücke niemals Werth. Ihm waren sie nicht mehr als die zum Gruß sich senkende Lanze des in die Arena des Turnierplatzes sprengenden Ritters.

Bei alledem wäre es verfehlt, sie als werthlos zu erachten. Denn nicht nur, daß jeder Lauf, jedes Ornament, die Art und Weise, wie sie mit der Melodie verkettet sind, wie sie diese umwinden, tragen, heben, die Meisterhand verräth: sie verrathen auch stets den Blitz der Erfindung, der von dem „göttlichen Einfall des Genies" nie zu trennen ist. Das sind Dinge, welche, so gering sie Vielen scheinen mögen, von

1) Eine Sauce von Krauseminze, die in England stets, aber auch ausschließlich zu Hammelbraten gegessen wird.

2) Edirt 1841: J. Schuberth & Co., Hamburg.

der Arbeit allein weder gegeben, noch ersetzt werden können und die in ihrem blendenden Schimmer und ihrer königlichen Miene von dem Nur-Talent nie erreicht werden.

II.

Hamburger Musikfest. Referat von Liszt an L. Kreutzer. Seine Betheiligung an demselben. Seine Beethoven-Vorträge eröffnen der Interpretation neue Bahnen. R. Wagner; v. Bülow.

Liszt blieb bis Anfang Juli in London. Am 3. dieses Monats stieß er vom englischen Ufer, um einer Einladung des Norddeutschen Musikvereins Folge zu leisten und bei dessen drittem Musikfest[1]), das in Hamburg vom 4. bis 8. Juli abgehalten werden sollte, mitzuwirken. Es war das erste deutsche Musikfest, dem der Künstler beiwohnte. Welchen Eindruck dasselbe in Verbindung mit Eigenthümlichkeiten des deutschen Wesens auf ihn machte, ist aus einem Brief, gerichtet an den ihm befreundeten Pianisten Léon Kreutzer in Paris, zu ersehen. Er schrieb:

„Am 5. Juli kam ich in Hamburg an. Das Fest hatte bereits Tags zuvor begonnen. Bis Sie jedoch nicht selbst in Deutschland gewesen sind, lieber Léon, können Sie sich kaum einen Begriff von diesen großen Musikfesten machen, welche eine ganze Bevölkerung beleben, alle Klassen der Gesellschaft, wenn auch nur für einige Tage, zu einer gemeinsamen vereinen und sie in spontanem Schwunge über die Eintönigkeit ihrer Arbeit oder ihres Müßigganges emporheben. In Frankreich würde man schwerlich auch nur den Sinn derartiger Vereinigungen fassen und, wollte man sie da nachahmen, so bezweifle ich, daß sie sich den nationalen Gewohnheiten vollständig einfügen ließen.

Das Hamburger Musikfest war das dritte, welches der Verein der norddeutschen Städte beging. Nichts war gespart, um ihm Würde und Glanz zu geben. Fremde Künstler und Dilettanten waren schon lange vorher zur Theilnahme eingeladen. Die Anzahl der Mitwirkenden betrug über sechshundert. Ein großer, mit Luxus ausgestatteter Saal, die „Festhalle", sechstausend Personen aufnehmend, wurde eigens hierzu gebaut. Koncerte, Bälle, Erholungen folgten einander ununterbrochen acht Tage hindurch. Die Belebtheit war groß. Bei alledem hörte jene gewisse »placidité«, die sich bei den Deutschen sogar mit dem lebendigsten Enthusiasmus verbindet, nicht einen Moment auf, die Menschen-

1) Die vorhergehenden waren in Lübeck und Schwerin.

massen zu beherrschen. So viel ich weiß, hatte man nicht den kleinsten Zwischenfall, nicht die leiseste Störung zu beklagen.

Am 5. September führte man in der St. Michaelskirche unter Leitung des Herrn Schneiders, Kapellmeister des regierenden Herzogs von Anhalt-Dessau, den „Messias" von Händel auf.[1] Eine ungeheuere Menge drängte sich in das Gotteshaus; sie hörte mit Andacht dieses große Werk, das unter verständnisvoller Leitung vom Orchester und von den Chören bemerkenswerth gut wiedergegeben wurde.

Der 7. September war der weltlichen Musik gewidmet. Die Symphonie „Eroica" eröffnete das Koncert; ihr folgte die „Chor-Fantasie." Dann sang Mme. Schröder-Devrient, diese schöne und pathetische, von Paris schmerzlich vermißte Leonore, mit jenem wahrhaftigen Accent, der ihr eigen ist und mit dem sie alle Anderen überragt, eine Arie von Mozart. Die Ouvertüren zu „Oberon" und „Wilhelm Tell," eine von Mme. Duflot-Maillard gesungene Arie, mehrere Chöre und eine Fantasie für Klavier über Motive aus „Robert der Teufel" vervollständigten das Programm.

Ein zweites geistliches Koncert in der St. Michaeliskirche beschloß das Fest. Man führte die „Messe" von Mozart, einen Chor von J. S. Bach, das »Ave Maria« von Schubert und endlich den schönen Chor: „Die Himmel erzählen des Ewigen Ehre" aus der „Schöpfung" auf.

Alles zusammen erscheint Ihnen vielleicht als musikalisch übermäßig beladen. Ein Pariser Publikum allerdings dürfte schwerlich auf so lange Zeit im Anhören so ernster Werke festzuhalten sein. Aber die Beharrlichkeit ist eine besondere Tugend der Deutschen. Selbst bei ihren Genüssen harren sie mit einer Art Gewissenhaftigkeit aus. Einmal überzeugt Schönes zu hören, würden sie sich nicht erlauben es zu lang zu finden. Ihr Ohr ermüdet nicht, ihre Aufmerksamkeit wird nicht schlaff; sie sind bei ihren Erholungen mit einer Kraft der Ausdauer begabt, wie ich sie nirgends in ähnlichem Grad antraf . . . ."

Der Schwerpunkt des Vereins lag in seinen Oratorien-Aufführungen. Der weltlichen Musik war der kleinere Raum angewiesen. Bei dem Programm des ihr gewidmeten Koncertes bildeten die „Eroica" und die „Fantasie mit Chor und Orchester" von Beethoven den Glanzpunkt. Liszt hatte den Klavierpart der letzteren, die man „in solcher Vollendung wohl nie gehört",[2] übernommen. Als seine zweite Nummer stand Hummel's „Zauberhorn" (Klavier mit Orchester) auf dem Programm. Anstatt dessen trug er, da die Dunkelheit überraschend hereinbrach, und in Folge dessen die Orchester-Musiker die Noten nicht mehr lesen konnten, seine „Robert-

1) Das Hamburger Musikfest celebrirte zugleich das hundertjährige Lebens-Jubiläum dieses Oratoriums.

2) „Neue Zeitschrift für Musik" (Dr. Krüger) 1841, XX. Bd. Nr. 11.

Fantasie vor". Die „hier glänzend entfaltete Virtuosität, die furchtbaren Oktavensprünge, die räthselhafte Durchflechtung zweier und dreier zugleich tönender Stimmen," „die horrenden Akkorde, Griffe und Passagen, die wie feurige Stangen durcheinander glühten und, geschwungen mit Shakespeare'schem Welthumor, Feuerkreise, romantischen Sonnenblumen gleich, schlugen,"[1]) wirkten auf die Hörer wie eine dämonische Gewalt. Es waren gegen fünftausend Menschen anwesend, die im lautesten Jubel sich ergingen — in „Ekstase", wie damalige Berichte und Erzählungen von Augenzeugen lauten.

Obwohl der Künstler nur an diesem Abend bei dem Musikfeste aktiv betheiligt war, bildete er trotzdem bei den glänzenden Féten, mit welchen die reichen Hanseaten es umgaben, den Mittelpunkt, als wäre alle Pracht und Entfaltung des Reichthums nur ihm zu Ehren.

Am 9. Juli gab er in Hamburg noch ein eigenes Koncert mit Kompositionen von sich und dem Quintett opus 16 von Beethoven, bei dessen Aufführung Hamburger Musiker mitwirkten. Auch hier war der Erfolg ein namenloser. Rief der Vortrag seiner eigenen Kompositionen ein phantastisch-poetisches Entzücken hervor, so rissen seine Beethoven-Vorträge, wie früher in der Beethovenstadt Wien, zur Gefühlsbegeisterung hin. Doch machte sich von seinen Hamburger Beethoven-Vorträgen an seitens der Kritik eine Opposition gegen seine Auffassung bemerkbar,[2]) welche sich allmählich zu jenem Kampfe um die Auffassung und Wiedergabe des Geistes und der Form der Werke dieses Meisters entwickelte, welcher Jahrzehnte gewährt und erst seit Richard Wagner's Aufführung der „Chor-Symphonie" in Bayreuth 1873 seine

---

1) „Neue Zeitschrift für Musik" 1841, X. Bd., Nr. 13. (Christern.)

2) Diese Gegenstimmen, die zu den Leipziger Nachklängen zählen, traten nicht im eigentlichen Sinn polemisch auf, sie stellten nicht Lehrsätze oder Ideen hin, um an ihnen Liszt's verfehlte Auffassung zu beweisen, es waren auch nicht Stimmen, die durch hervorragende Leistungen dem Klang ihrer Namen Berechtigung gewonnen hätten. In Form kleiner Notizen verkündeten sie z. B.: „Liszt spielt die Beethoven-Phantasie mit Chor, aber nicht ausgezeichnet, so daß es Musikkenner weit unter ihrer Erwartung fanden" („Allgem. Mus. Ztg." 1841, Nr. 29 Feuilleton). — Nach seinem Auftreten in Frankfurt a. M. hieß es, daß er „mehr verblende als Licht giebt, mehr Staunen als Wohlthun, mehr nach Vergötterung der Menge ringt, als nach dem stillen aber innigeren Kennerbeifall und folglich nur unglückliche Nachahmer herausfordern: nie aber eine Schule bilden wird" („Allg. Musikalische Ztg." 1841, Nr. 37, S. 759).

endgültige Entscheidung — wohl für immer — gefunden hat. Das genannte Jahr ist als Siegesjahr des Kampfes zu betrachten. H. v. Bülow's ebenfalls hierher bezüglichen unvergänglichen Verdienste als Pianist und Dirigent gehören dem Apostolat der beiden Meister an. Der Kampf und Sieg aber dürften nur für den musikalischen Kleinbürger nicht bestanden haben. Denn kein Dirigent wird heutigen Tags vor einem gebildeten Publikum mit einer Beethoven'schen Symphonie noch bestehen können, welcher die Noten der Partitur und ihre Forte- und Pianobezeichnungen, ihre Crescendi und Decrescendi nur gewissenhaft abspielen läßt, kein Pianist, der die Klavierwerke Beethoven's in der formell- und gefühlsglatten Manier der vor-Liszt'schen Zeit ausführt!

Es war auch hier im Großen und Ganzen der Kampf der klassischen Epigonen mit dem Geist der Neuzeit; doch im einzelnen war es auch der Dünkel, die Sterilität der nur den Buchstaben, nie das „Wort" begreifenden Kunstrecensenten und Musiker, welche opponirten. Dieser schon anfangs der dreißiger Jahre in Paris gegen den jugendlichen Himmelsstürmer aufgetretene Widerspruch setzte sich jetzt in Deutschland dem Manne gegenüber fort. Während aber die Franzosen mehr die formglatte Eleganz bei seiner Wiedergabe der Werke dieses Meisters vermißten: war sie den deutschen Gegnern nicht genug form- und metronomfest. Nur formgewohnt nach klassischem Maß, war ihnen das geistige, in den Tiefen seines Gefühls erzitternde leidenschaftlich erregte Leben Beethoven's, mit einer Unmittelbarkeit ausgesprochen wie es von Liszt geschah, ein fremdes und unsympathisches Etwas, dessen eigenstes, der Klassicität zum Theil abgewandtes Wesen ihnen entschlüpfte. Um so mehr hielten sie sich an die formellen Ausdrucksseiten, die sich greifen und feststellen ließen: an Takt und Tempo. Mit dem Metronom im Ohr, nicht mit dem lebendig-freien Pulsschlag des Herzens und der Phantasie wähnten sie den Schwung und den Schmerz, die Kraft und die romantische Sehnsucht Beethoven's begriffen zu haben. Daß aber — auch in der Kunst — die Bewegungen einer bis zur Eruption sich steigernden Kraft andere sind als die, welche in der klassischen Ruhe wurzeln und ihr zustreben, liegt auf der Hand. Ruhige Naturen mit ihrem gleichmäßigen Temposchritt — Tempo: das Zeitmaß des Temperamentes — oder Naturen, deren geringe Leidenschaft und Kraft sich nicht bis zu der Höhe hinaufzuschwingen vermag, welche den Ausgangs-

punkt der Beethoven'schen Werke bildet, werden nimmermehr in jede wesentliche Geistesphase dieses Meisters eindringen. Dieser tiefinneren Bewegtheit, diesen immer höher steigenden Wogen der Erregung ist feste Geschlossenheit des Einzeltaktes und ein unbewegliches Tempo gegen ihre eigenste Natur. Aus ihnen, aus dieser Bewegtheit und Erregung, geht das Tempo, sein Drängen, seine Beschleunigung, sein Zurückhalten, sein Wechsel, aber auch sein Festhalten hervor.

Die Tonkunst hat es nur relativ mit festgehaltenem Leben zu thun. Bei den Kunstwerken, die in der Bewegung und in der Zeit wurzeln, wird sie gleichsam zum Leben selbst, welches durch Ruhe und Wogen, durch ein Auf und Ab, durch ein Heben und Senken des Zeitmaßes sich ausspricht, doch niemals durch nur taktgefestetes Leben! Durch letzteres so wenig wie durch unmotivirtes, von der Willkür und der Effektsucht gemachtes Schwanken, Zögern und Eilen des Taktes. Die Erregtheit des Zeitmaßes, welche in der Natur des oder eines Kunstwerkes liegt, steht außer aller Willkür. Über der leidenschaftlichen Erregung und Bewegtheit, wie sie Beethoven zum Ausdruck gebracht, herrscht der besonnene Geist, welcher dem Erregen, Bewegen und Wogen gewährt und wehrt, ihnen ihr Recht läßt und doch das Maß hält.

Bezüglich des Taktes steht der ächte Virtuos dem musikalischen Kunstwerk gegenüber, wie der Tragöde dem dramatischen. Denn auch die Sprache des Tragöden hat ihre Taktarten wie die des Musikers. Sie hat ihre Jamben, Daktylen, Trochäen, Spondeen und wie die „Füße" alle heißen, welche die Rede tragen. Je höher der Tragöde zum höchsten und wahrsten Ausdruck des Gefühls, der Leidenschaft, des Gedankens steigt, um so mehr werden sie zu unsichtbaren Pfeilern, welche den lyrischen Fluß, den dramatischen Strom seiner Rede tragen, auf welcher er sich höher und höher hinaufschwingt in das Gebiet des Erhabenen der Kraft, des Erhabenen der Leidenschaft, des Willens und der Idee.

In demselben Verhältnis, wie der Tragöde zur Prosodie, steht der Musiker zum Takt und Tempo.

Keiner unter allen Interpreten Beethoven's hat diese Seiten so in ihrem wahrsten Wesen und der Fülle ihrer Art in sich getragen wie Liszt und keiner sie in solcher Geistesgewalt und Vollendung wiedergegeben, wie er. In den Wogen des Gefühls erschauerte ihm gleichsam Takt und Tempo, und den Tonstrom

tragend und haltend waren diese zugleich die mächtigen Flügel, welche ihn trieben.

Diese bei den leidenschaftlichen Partien der Beethoven'schen Kompositionen hervortretende Bewegtheit des Taktes und Tempos, von Liszt's konservativen Antipoden ein „ungehöriges Beschleunigen und Zurückhalten des Tempos," sowie ein „nicht vorgeschriebener Tempowechsel" genannt, waren ihre Angriffspunkte. Sie suchten das Zeitgewicht nicht im Rhythmus des Gedankens (des Gehalts und seiner Gliederung), sondern im Rhythmus des Einzeltaktes — das große Mißverständnis, welches bei allen denen praktisch ungelöst bleiben wird, welche die verschiedenen Lebensprincipe der Geschichte und des Lebens, d. i. das Gebunden- und das Freisein in höherer Potenz, nicht lebendig in sich erfahren haben. Das Festhalten an dem einen führt zur leblosen Schablone und Taktdrescherei, das Festhalten an dem andern zur romantischen Willkür, Zerfahrenheit und Zerpflückung des Kunstwerks. In beiden zusammen — aber jedes am rechten Platz — liegt die Wahrheit: die Wahrheit in ihrer absoluten (bleibenden), wie in ihrer relativen (geschichtlichen) Bedeutung. Nach beiden Seiten hin wird sie sich den Künstlern am vollsten erschließen, deren Genius sie befähigt die Höhen und Tiefen der verschiedenen Manifestationen des Kunstgeistes zu durchsegeln. Das Genie trägt die Unterscheidung für die eine wie für die andere ebenso instinktiv wie bewußt in sich, das Talent aber, je nach seiner Größe und Weise, nur bruchstückweise oder vermittelt durch die Kunstintelligenz.

Wie das Genie das Kunstwerk wiedergiebt: das ist in Folge des ihm Eingebornen maßgebend; sein Wie wird zu Entsiegelungen des Buchstaben, zu Enthüllungen künstlerischer Wahrheit.

Liszt's Klaviervorträge der Kompositionen Beethoven's haben diesen Weg immer mehr bis zu seinen höchsten Konsequenzen verfolgt.

Wer in den letzten Lebensjahren des Meisters so glücklich war das Esdur-Koncert oder die Sonaten in As, opus 26 und 110 oder die kleine Sonate in Esdur opus 27 von ihm vorgetragen zu hören, wird Beethoven, selbst wenn er ihn von Jugend an einem Heiligthum gleich im Herzen getragen hat, in noch höherem Licht empfinden: die leidenschaftliche Gewalt als Erhabenheit des Willens, das Schöne verklärt zur höchsten Schönheit und die Räthseltöne gelöst in einen Hinweis auf das Ewig-Göttliche.

III.

Liszt's Beschreibung der Kopenhagener Eindrücke. Christian VIII. Hofkoncerte. Don Juan-Phantasie. Rückreise. Vom Sturm erzwungener Aufenthalt in Cuxhaven. Ein improvisirter Ball.

Von Hamburg begab sich der Künstler über Kiel, wo er im Flug ein Koncert gab, nach Kopenhagen.

„Ein musikalischer Hof!" — berichtete er über seinen Aufenthalt in der dänischen Hauptstadt [1] — „ein König, der die Musik liebt und sie versteht! Das ist wahrhaftig! eine seltene Erscheinung in unserer Zeit und wohl werth, sich vierundzwanzig Stunden hindurch zum Spielzeug der Wellen herzugeben, selbst wenn man, wie ich, ein Opfer jenes erbarmungswerthen Mißgeschicks werden sollte, dem gegenüber es kein anderes Mittel giebt als:

»La résignation au sourire fatal.«

So sprechend schiffte ich mich ein — und schon am andern Tage spielte ich am dänischen Hofe die „Pastoral-Symphonie" und die Ihrem Onkel gewidmete Sonate."[2] Ich muß Ihnen gestehen, es war mir eine Freude, diese großen, von uns so bevorzugt geliebten Werke mit solcher Intelligenz und solchem Verständnis von einem Fürsten gehört und aufgefaßt zu sehen, der in der Kunst edle Erholung und Erregungen zu finden weiß, die, wenn ich meinem Künstlerinstinkt glauben darf, öfter als ein Mal sich in segensreiche Handlungen umgesetzt haben.

Se. Majestät würdigte mich wiederholt der Unterhaltung über die alte und moderne Musik, wobei er mit bewunderungswerthem Scharfsinn das Verschiedene und das Ähnliche im Genius der großen Komponisten hervorhob. Die Superiorität, mit welcher der König diese Fragen, in die sich zu vertiefen die Pflichten der Krone ihm schwerlich erlauben, behandelte, setzte mich in Erstaunen. Ebenso erfüllte mich das außerordentliche Wohlwollen, mit welchem Se. M. mich empfing und mir zu meinen Koncerten sowohl das Hof-, wie das Stadttheater zur Verfügung stellte, mit großem Dank.

Es ist wirklich zu beklagen, daß die gekrönten Häupter sofwenig sich damit beschäftigen die Tonkunst in ihren Staaten zu pflegen. Über diesen Gegenstand könnte ich Ihnen viel und lang sprechen, vielleicht auch nicht ohne Beredtsamkeit; aber mein verrätherisches Gedächtnis flüstert mir leise das Wort tiefster Weisheit ins Ohr, welches der jovialen Ader des großen Molière entsprang:

»Vous êtes orfévre, monsieur Josse.«

Wie könnte ich nach denselben jenes Thema fortsetzen?

Lassen Sie mich daher von einer Kunst reden, die nicht die meinige

---

1) Aus dem bereits erwähnten an Léon Kreutzer gerichteten Brief.
2) Beethoven opus 47 — die Kreutzer-Sonate.

ist und die ich um die Macht ihrer Dauer beneide, und von einem Manne, der Kopenhagen eine glänzende Manifestation seines Gedankens hinterlassen und auf dem Boden seiner Heimath ein unvergängliches Monument der Dankbarkeit und Liebe errichtet hat. Als ich die „Frauenkirche“ betrat, ergriff mich in innerster Seele ein Gefühl der Bewunderung und erfüllte mich unwillkürlich mit Respekt. Wie Ihnen bekannt, hat ganz und allein Thorwaldsen's Hand diese Kirche geschmückt. Ein Christus aus weißem Marmor steht über dem Altar, die Statuen der zwölf Apostel an die Pfeiler des Schiffes gelehnt, scheinen die Gläubigen zu leiten und ihnen den Pfad zu zeigen, der zum Gott-Menschen führt; ein prachtvolles Basrelief, den Gang nach Golgatha darstellend, bildet den Rundbogen des Chors. Alles ist einfach und groß. Die Einheit des Gedankens und seiner Durchführung frappirt sofort und wirkt überwältigend. Ein einziger Gott, eine einzige Kunst, ein einziger Mensch — man möchte sagen: eine tiefe und feierliche Begegnung Jesus mit dem Künstler, eine Verherrlichung jener mystischen Zwiegespräche, jener erhabenen Ergießungen, deren Geheimnis auch uns ein Buch von wunderbarer Einfachheit offenbart hat!

Oh, wie könnte man ohne Neid diese Beständigkeit, diese Permanenz der Plastik, diese dem Werke des Malers und Bildhauers errungene menschliche Unsterblichkeit ansehen? wie nicht Schmerz empfinden über die Ohnmacht unserer Kunst zu schaffen, dauernde Monumente zu gründen? Thorwaldsen, Rubens, Michel Angelo, große Künstler, glückselige Menschen! Ihr füllt mit Euren Gedanken ganz ein Gotteshaus, ganz eine Stadt, ganz ein Land! Eure Inspirationen, in nie vergehende Formen gekleidet, durchdauern die Jahrhunderte und werfen unvergängliche Strahlen auf Euer Vaterland! Ihr identificirt Euch ihm und Ihr seid dessen Repräsentanten vor der Nachwelt! Kopenhagen ist gleichbedeutend mit Thorwaldsen; Antwerpen mit Rubens, Rom mit Michel Angelo!

Aber ach, selbst wenn ein Musiker käme, gewaltig wie Michel Angelo, rein wie Rafael, glänzend wie Rubens —: er könnte nichts hervorbringen, das die Zeit nicht verwischte! Ephemer, flüchtig würde er mit jedem Tag die Sympathien für sein Werk erkalten und es bald kaum gekannt sehen als noch von jenen traurigen Gelehrten, welche die Vergangenheit zur Parade ihres eitlen Wissens durchblättern, ein Musikwerk nur als Mittel zum Konstatiren ihrer Pedantismen benutzen und hierin der Kleopatra gleichen, daß sie die Perle des Genius in dem Essig ihrer Kritik auflösen. Palestrina, Gluck und selbst Du, göttlicher Mozart, dessen Asche noch warm ist, — was seid Ihr heute für die durch Rossini's Gesang so weit von Euch entfernte Menge? Und Rossini, auch er! muß nicht sein Adlerauge bereits erkennen, daß seine letzten Wellen der Harmonie sich nach und nach jenem verhängnisvollen Ufer nahen, wo ein trockner Sand, die Gleichgültigkeit ihrer harrt, um in ihrem Nichts Genie und Ruhm zu absorbiren. — —

Diesen Gedanken hing ich noch nach — als plötzlich unter einem

langen und mächtigen Brausen die Kirche erbebte. Es war die Orgel, die unter der Hand eines Meisters vibrirte. Mir klang es ernst und erschütternd, wie ein Vorwurf meinem Zweifel und meinem Kleinmuth. Still hörte ich lange zu. Herr Weyß, der in diesem Augenblick den einsamen Mauern eine Stimme lieh, wußte die strengen Inspirationen und die ernste Kühnheit Johann Sebastian's wieder zu finden. Einige Male war ich bis zu Thränen ergriffen. Die von ihm improvisirte Doppelfuge, 5/4-Takt, dauerte — ohne Übertreibung — gegen eine halbe Stunde und riß mich zur Bewunderung hin. Niemals hat die Orgel in dem Maße mir ihre Größe und Pracht enthüllt. Doch, ich habe Mendelssohn noch nicht gehört." . . . .

Soweit Liszt. Christian VIII. überschüttete ihn mit den ausgesuchtesten Aufmerksamkeiten. Während seines zweiwöchentlichen Aufenthaltes in Kopenhagen spielte er nicht weniger als sieben Mal am Hof, meist im Rittersaal der Christiansburg.[1]) Und als er schied, zeichnete ihn der König durch Übersendung des Danebrog-Ordens aus. Seine öffentlichen Koncerte sowohl, als auch seine Persönlichkeit riefen bei den Dänen einen Enthusiasmus hervor, wie bei den Budapestern und Parisern — Blumenregen, Serenaden, Fackelzüge, Schwärmerei, Ekstase. Die Dänenstadt schien ergriffen wie von Lohen einer Volksaufregung.

Der Künstler gab seiner Dankbarkeit gegen den König einige Zeit später Ausdruck durch die Widmung seiner für die Kopenhagener Koncerte entworfenen und von dem König mit Vorliebe gehörten:

Grande Fantaisie de Don Juan.[2])
A sa Majesté Chretien VIII. Roi de Denemark
respectueux et reconnaissant hommage.

Bei vorzüglicher musikalischer Durcharbeitung repräsentirt sie in vollendeter Weise Liszt's Idee, Opernmelodien zu dramatischen Scenen zu verarbeiten.[3]) Den bevorzugten Platz, den sie unter diesen Phantasien einnimmt, konnte selbst die Kritik ihr nicht streitig machen. Der Erfolg, den der Künstler mit ihr erzielte, war beispiellos. Ihr Verleger Schlesinger mußte sie sich förmlich erkämpfen. Der Künstler hatte wie Mozart und andere Kompo-

---

1) Die damals von der „Allgem. Musikal. Ztg." gebrachte Notiz, Liszt habe in einem Hofkoncert eine große Orchesterkomposition von sich aufgeführt, ist irrig.

2) Edirt: M. Schlesinger in Berlin 1843.

3) Kapitel I, S. 23 u. f.

nisten-Virtuosen die Gewohnheit Kompositionen im Kopfe mit sich zu tragen. Schlesinger, der sie für seinen Verlag besitzen wollte, mußte sie seinem Kopfe daher entreißen. Zu dem Zweck belagerte er den Künstler von Stadt zu Stadt, wich und wankte nicht, bis er sie aufgeschrieben und druckfertig in Händen hatte. Ähnlich war es auch mit der Sonnambula-Fantasie und ihrem Verleger Julius Schuberth.

Von Kopenhagen kehrte Liszt über Hamburg nach Deutschland zurück. Über die Rückfahrt berichtete er in dem schon mehrmals citirten Brief an L. Kreutzer:

„Ein Sturm wirft mich nach Cuxhaven. Vielleicht bemerkten Sie auf geographischen Detail-Karten einen schwarzen Punkt, der diesen Namen trägt; begreifen Sie aber auch dabei, was es heißt während zwölf ganzer Stunden hier festgehalten zu sein? So etwas ist, um wild oder toll zu werden! Dort habe ich gelernt das Opfer der Iphigenia zu verstehen.

Am Tage geht es noch. Man erledigt vernachlässigte Korrespondenzen, erinnert sich an Menschen, an die man während dreier Jahre nicht geschrieben, man macht seinen Freunden glauben, man bessere sich und sei im Begriff, ein regelrechter Briefschreiber zu werden. Aber des Abends! Abends in Cuxhaven!

Glücklicherweise giebt es eine Vorsehung, welche die Unglücklichen nie ganz verläßt. Wir hörten zufällig, daß eine Komödiantentruppe von dem unseligsten der Sterne dahin verschlagen und nicht aus Mangel an gutem Willen, aber aus Mangel an Zuschauern sich mit Nichtsthun beschäftige. Sofort veranstalteten wir eine Subskription. Alle Passagiere des „Beurs" zeichneten, mehrere Einwohner, verführt vom schlechten Beispiel, gestatteten sich diese thörichte Depense. Man fegt die Dielen, das Orchester nimmt Platz, den Musikanten spendet man Wein, die Bässe brummen im besten Humor, die Altos söhnen sich mit dem Leben aus, die große Trommel erhebt sich zu ungewohnter Energie. Die Lichter werden angesteckt, wir zünden unsere Cigarren an. Einige junge Frauen, von der Neugierde gelockt und von der Konvenienz — dieser Mutter aller Langeweile — zurückgehalten, kommen, gehen, kommen wieder, um endlich, nachdem sie sich in einer Anzahl, die ihnen gegenseitig eine genügende Sicherheit zu verbürgen schien, zusammen gefunden hatten, zu bleiben.

Das Stück beginnt; es ist: „Der Vater der Debütantin." Vernet fehlt, aber die Schauspieler sind zufrieden und lachen: weil sie lachen, lacht das Publikum. Jeder sieht seinen Nachbarn an, als wollte er sagen: „Ist es nicht närrisch, daß wir hier sind?"

Der Vaudeville ist zu Ende — niemand geht. Wohin könnte man auch in Cuxhaven um halb neun Uhr Abends hingehen? Aber das Orchester kennt Walzer von Strauß. Ausgezeichnete Idee! —: man tanze!

„„Tanzen! Wie? in einem öffentlichen Theater? mit Fremden, Unbekannten?““

„„Warum nicht, meine Damen? Ich bin Ungar, heiße Franz Liszt, spiele passabel Klavier, bin nicht weniger gut erzogen als ein Anderer, und verbürge mich für meine Gefährten und für mich selbst, was soviel sagt, wie — fast nichts.““

Auf diese Rede war nichts zu erwidern. Sogleich machte das Orchester Leben; der Rhythmus wirkte mehr und mehr, er reißt die Widerstrebenden mit sich fort und erschüttert die festesten Grundsätze. Und bald — oh großer Strauß! — senken alle hübschen Cuxhavenerinnen ihre blonden Köpfe gegen die Schulter der Schiffbrüchigen und überlassen deren nervigten Armen ihre schlanken Taillen. Noch eine Stunde, nur eine Stunde! und alle unsere „Don Juan“ hatten ihre „Haidee“ gefunden! Warum legte der Sturm sich so schnell? Warum wehte kein Nordwind mehr?“

IX.

(Koncert-Reisen 1840—1847. Fortsetzung.)

Nonnenwerth.

I. 1841. Sommeraufenthalt. Ausflüge nach den Rheinstädten. Frankfurt a. Main. Liszt tritt der Freimaurerloge bei. Koncert für den Dombau in Köln. Brief an C. Kreutzer. Festlicher Empfang. — II. Kompositionen.

Liszt wandte sich dem Rhein zu, wo er den Rest des Sommers und die angehende Herbstzeit verbrachte. Er hatte sich die Insel **Nonnenwerth**, deren stille Poesie ihn wohlthuend berührte, zu seinem Wohnplatz gewählt. Wer diese liebliche Insel, umflossen von dem sagenreichen Rhein, kennt und sie vielleicht in der Spätsommerzeit liegen sah, wenn die Nachmittagssonne sie aus den stillen Fluthen des Rheines heraushebt wie einen seligen Frieden ausstrahlenden Smaragd, oder wer sie vielleicht betreten, in einem Moment, wenn frommer Nonnensang aus ihrer kleinen Kirche tönt oder wenn des Abends die Betglocke das »Ave« kündet und der letzte Goldsaum der scheidenden Sonne die umliegenden Hügel des Siebengebirges umzieht, und das Flüstern der Wellen sich mit dem Glöcklein mischt, dessen Klang allmälig erstirbt und sich mit Gebet und Inseln und Hügeln in poetischen Traum der Nacht auflöst, bei dem nur der sanfte regelmäßige Wellenschlag des königlichen Stromes noch an das Leben gemahnt, — wer die Insel Nonnenwerth in solchen Momenten mit ihren poetischen Zaubern kennen gelernt, wird begreifen, daß der Künstler sich hier wohl fühlte und sie ihm zu einer Art Asyl wurde, das er mehrere Sommer hintereinander aufgesucht hat.

Damals war die Insel Nonnenwerth aufgehobenes Kirchengut

und diente sammt Kapelle und Klostergebäuden profanen Zwecken; aber die kleine Kapelle mit ihrem blinkenden Kreuz und die dichten Bosquets, aus denen die Statuen von heiligen Männern so ernst hervorsahen, ließen einen nur weltlichen Charakter kaum aufkommen; alles trieb hier zur Stimmung der Ruhe, des Friedens — heiteren Friedens. Und gerade sie heimelte Liszt an — so sehr, daß er den Plan gefaßt hatte, sie als Eigenthum zu erwerben und zum ständigen Sommersitz für sich, seine Kinder und die Gräfin d'Agoult zu machen. Allein die großen Kosten, die ihm durch die Erhaltung der Insel, welche neue stützende Pfeiler brauchte, erwachsen wären, ließen ihn, nachdem er die Berechnungen der Baumeister vernommen, denselben wieder aufgeben.

Die größere Zurückgezogenheit, in der er hier lebte, und die Ruhe, die ihm hier gesicherter war als in den an der Heerstraße liegenden Städten, ließen ihn mehr der Komposition sich hingeben. Dazwischen frequentirte er auf- und absegelnd den Rhein, den Städten seiner Ufer einen musikalischen Besuch abstattend. Er spielte in **Köln, Bonn, Coblenz** und andern benachbarten Städten, auch in **Frankfurt a/Main,** wo er sich um die noch im Werden begriffene Mozartstiftung der Gesellschaft „Liederkranz" durch Übersendung einer Koncerteinnahme von über 900 Gulden noch besonders verdient gemacht hatte[1]) und die Gesellschaft ihm hierauf ein Bankett gab, bei welchem ihm das Diplom als Ehrenmitglied des Vereins überreicht wurde.[2])

In dieser Stadt trat Liszt dem Bunde der Freimaurer bei. Nachdem er in die „Loge der Einigkeit" vom Komponisten Wilhelm Speier eingeführt worden war, fand daselbst am 18. Sept. 1841 der feierliche Akt seiner Aufnahme durch Dr. G. Kloß, den Vorsitzenden der Loge und Verfasser einer „Geschichte der Freimaurer", statt, wobei auch sein Freund Fürst Felix Lichnowsky anwesend war. Dieser Beitritt zur Loge war kein Zufall. Je mehr sich das Leben dieses Meisters überschauen läßt, um so mehr erscheint es als ein Festhalten und eine äußere Beglaubigung seiner saint-simonisti-

1) Desgleichen überwies er ihr das Honorar seiner „Vierstimmigen Männerchöre" (Mainz, Schott's Söhne). Siehe S. 139.

2) Weniger Ruhm erwarb sich die Frankfurter Kritik der „Allgem. musikalischen Zeitung", G. (ollmik) unterzeichnet, welche nach Anerkennung von Liszt's „fabelhafter Technik und feurigem Talente" meint: „Schule würde er niemals bilden".

schen Principien, die in der christlichen socialen Brüderlichkeit ihr wesentliches Fundament gefunden und der humanen und uneigennützigen Charakterrichtung des Künstlers zu einer Zeit, als dieser noch unter dem Problem seiner eigenen Natur stand, gleichsam eine Devise gegeben hatten. Verfolgt man diese Charaktereigenschaft Liszt's, so stellt sich sein inneres Bekennen zum St.-Simonismus (1831), sein Beitritt zum Freimaurerbund (1841) und alsdann (1856) seine Aufnahme als Tertiarier[1]) in den von Franz v. Assisi gestifteten Franziskanerorden, von der Alexander v. Humboldt äußerte: „der ungarische Ehrenmönch bliebe ihm räthselhaft"[2]), als eine konsequent fortlaufende Linie der auch symbolischen Bethätigung der Idee christlicher Liebe dar, die in ihm schon als Knabe lebendig gewesen. —

Wie um Frankfurt, erwarb sich Liszt um **Köln** besondere Verdienste. Durch den König von Preußen Friedrich Wilhelm IV., dem die Vollendung des Kölner Domes eine Lieblingsidee war, wurde dieser Gedanke von neuem der deutschen Nation ans Herz gelegt. Jedoch die Gelder hiezu flossen sparsam und die Befürchtung lag nahe, daß in Folge dessen die Vollendung dieses hehren Baues abermals einer günstigeren Zukunft überlassen und die Arbeit zurückgestellt werden müsse. Auch hier ging Liszt mit großherzigem Beispiel voran.

Er äußerte sich hierüber:

> „Ich weiß nicht warum, kommt es daher, daß „die Musik eine Architektur der Töne" oder daß „die Architektur gefrorene Musik" ist — wobei ich von einem Bestehen besonderer Verwandtschaft zwischen diesen beiden Künsten absehe —: der Anblick einer alten Kathedrale hat mich stets eigenthümlich bewegt. Ich liebe die dunklen Tiefen dieser endlosen Kirchenschiffe, welche von so vielen Generationen gebeugten Hauptes durchschritten worden sind, — ich liebe diese kräftigen Säulen, die eine der anderen von dem sie umhallenden Elend des Menschen, von seinen ungestillten Klagen, von dem Bangen seiner Wünsche erzählt. Innerlich erbebend betrachte ich diese emporstrebenden, bis in die Wolken dringenden Thurmspitzen! Sie erscheinen wie das erhabene Ringen des menschlichen Geistes, das dem Himmel sich nähert, um von Gott einen Blick, eine Hoffnung herunter zu holen.
>
> Und als sie von Köln kamen und mir sagten, daß sie ihren Dom vollenden möchten, konnte ich mich nicht zurückhalten auszurufen: „Auch

1) Eine Klasse Ordensbrüder, Laien, die an Vorrechten des Ordens theilhaben und dabei ihrem Beruf an und in der Welt unentzogen bleiben.

2) Al. v. Humboldt's Briefe an Varnhagen von Ense. S. 374.

ich werde mein Sandkorn herbeitragen. Wohl handelt es sich hier darum, Millionen zu finden — aber nehmt auch, und sogleich, meinen armseligen Künstlerpfennig! Nehmt ihn vor dem Golde der Andern; denn die Kunst veredelt alles. Gerade das ist unser Privilegium, unser Künstlerprivilegium, immer und überall zu geben, auch wenn wir nicht besitzen.""

In Köln herrschte über des Künstlers Vorgehen ein großer Jubel. „Eine cordiale Sympathie vereinte uns alle in einem Gedanken der Kunst und vielleicht vagen Glaubens" . . . . schloß er seinen Brief an Kreutzer. — In Köln ließ man es sich nicht nehmen den Hochherzigen zu feiern, so, wie man am Rhein seine Lieblinge und seine Könige feiert: mit Rebensaft, mit Sang und Klang und festlichem Kanonendonner.

Liszts Koncert für den Dombau war für den 23. August festgesetzt. Der Tag vorher galt seiner Feier, deren einen Theil die philharmonische Gesellschaft ausführte. Mit Blumen und Flaggen festlich geschmückt fuhr der Dampfer, 340 Philharmoniker am Bord, nach Nonnenwerth, um ihm von da das Ehrengeleit nach Köln zu geben. Gegen Mittag näherten sie sich der Insel und begrüßten schon aus der Ferne den am Ufer Stehenden mit Gesang, Kanonendonner und Hurrahruf. Mit Blasinstrumenten an der Spitze zogen sie in die Kapelle des Klosters, wo der kräftige, gut geschulte Männerchor ihn nochmals musikalisch begrüßte. In Rolandseck war das Festmahl vorbereitet. Es verfloß mit einer Heiterkeit und einem Enthusiasmus, wie vielleicht nur der weinbekränzte Rhein ihn kennt. Die Begeisterung aber erreichte ihre Höhe bei einem von Liszt auf die Philharmoniker ausgebrachten Toast, der, den Männergesang im Allgemeinen berührend, hervorhob, daß „kein Land etwas Ähnliches besäße wie die Liedertafeln Deutschlands und insbesondere die Liedertafeln am Rhein."

Nach dem Mahle ging es zurück nach Nonnenwerth. Hier waren inzwischen, gelockt von dem Festklang, unzählige Schiffchen mit Rheinbewohnern aller Art gelandet und auf der kleinen Insel wimmelte es von Menschen, wie nur immer zur Blüthezeit ihrer kirchlichen Festtage. Auch hier scholl ein Hurrah dem Künstler entgegen. Man bedauerte aber, daß kein Instrument und kein Saal da sei, um ihn hören zu können. Als Liszt das vernahm, ließ er seinen Flügel in die Kapelle bringen, und bei offenen Thüren, für Jedermann, ertönte sein begeistertes und Begeisterung

weckendes Spiel durch die sonst so einsamen öden Hallen. „Schwerlich, bemerkte ein Augenzeuge dieser Scene[1] — schwerlich haben die Nonnen, die ehemals von hier aus ihre Gebete zum Himmel sandten, mit größerer Wahrheit das Göttliche empfunden als diese etwas weltliche Versammlung durch Liszt's elektrisirendes Spiel, das eine wahre Offenbarung des Überirdischen ist".

Um 7 Uhr setzte sich die philharmonische Gesellschaft, Liszt in ihrer Mitte, in Bewegung und bestieg unter Kanonendonner den mit bunten Lampions geschmückten Dampfer. Während der Fahrt sangen die Philharmoniker die besten deutschen Lieder, sowie eine speciell zu diesem Zweck gedichtete Kantate nach Melodien von Liszt. Als es dunkel geworden und man sich gegen 9 Uhr dem Ziele näherte, flogen Raketen und bunte Schwärmer in die Höhe und bengalische Flammen umflossen zauberisch das Schiff. Vom Ufer aber erklang Musik und Hurrahruf der Menge. Ganz Köln hatte sich versammelt, um ihm das ehrende Willkommen, das sonst nur Königen wird, zuzurufen. Gegen fünfzehntausend Menschen schlossen sich dem nur langsam durch illuminirte Straßen sich bewegenden Zug der Philharmoniker an und gaben ihm das Geleit bis zu seinem Hôtel, wo ein glänzendes Bankett, an dem die Behörden der Stadt sich betheiligten, die Feier beschloß.[2]

II.

1841—1843. Kompositionen. Liszt's Hinwenden zur deutschen Dichtung. Die Rheinpoesie. Die Loreleysage. Die Loreley und Liszt als Liederkomponist. Der Reichthum seiner Lyrik. Seine Männerchorstoffe. Mignon und andere Lieder. „Buch der Lieder" I. und II. Theil. Sechs Lieder für eine Singstimme. Die Kritik. „Die Zelle von Nonnenwerth". Männerquartette u. Chöre. Deutsch-patriotische Chöre. Klavierkompositionen. Die Norma-Phantasie.

Drei Sommer brachte der Künstler mit der Gräfin und ihren Kindern auf der Insel Nonnenwerth zu — 1841, 1842 und 1843.

---

1) Christern: „Franz Liszt's Leben und Wirken". Hamburg 1841, J. Schuberth & Co.

2) Der Reinertrag des am folgenden Tag stattfindenden Koncertes war 380 Thaler (1140 Mark R.-M.). Dieses Koncert blieb nicht das einzige für den Dombau. Manche Geldsendung des Künstlers (u. a. aus Berlin 1842) folgte jener ersten Gabe.

Sein Aufenthalt auf dieser lieblichen Rheininsel ward für sein geistiges Leben mehrfach denkwürdig.

Von hier datirt sein entschiedenes Hinwenden zur deutschen Dichtung.

Byron's wild zerklüftete Poesie, Dante's mystische »Divina Commedia«, die auf seiner italienischen Wanderschaft seine steten Begleiter gewesen, mußten weichen: die deutsche Poesie mit ihrem in die Tiefen des Gemüthes sich versenkenden und hier koncentrirenden Wesen trat ihren großen Einfluß an und entwickelte mehr und mehr die germanische Grundstimmung seiner Individualität, die musikalisch in seiner Liebe zu Beethoven's Werken und deren Interpretation sich stets bekundet hatte, zu jener Höhe und Allseitigkeit, aus der allmählich Tonschöpfungen hervorgehen konnten, die auf germanischer Grundlage ein universelles Geistes- und Gemüthsleben zum Ausdruck brachten. Hatte schon dem Jüngling Liszt der Mahnruf Schiller's „An die Künstler" ein ethisches Künstlerideal unauslöschlich in die Seele gedrückt, so hielten jetzt die Lyriker ihren Einzug und begleiteten das Heben und Senken seines inneren Lebens. Vor allem jene Vertreter der Lyrik, welche die Stimmungen des Gemüthes mit dem poetischen Bild verbinden und sie in die lichte Welt des Gedankens hinüberführen. Göthe's Poesie, speciell die Faust-Poesie, hat am tiefsten Liszt's Geist berührt. Das belegen viele seiner Lieder, Chöre, die „Faustsymphonie", die „Episoden", die „Mephisto-Walzer" und andere Werke seiner späteren Schaffensepochen.

Mit der Begeisterung seiner Natur, die einer unstillbaren Feuersbrunst gleich alles in sich hineinzog, was ihre Flammen erreichen konnten, bemächtigte er sich des deutschen Dichtungsschatzes. Was die Lyrik an Blüthen getrieben und was das Drama an Früchten gezeitigt: sein Geist wußte die Innigkeit und Wärme ihrer Empfindung, vor allem die Gewalt, die Höhe und Weite ihrer Ideen zu finden und in sich aufzunehmen.

Als Komponisten ergriffen ihn zunächst die Sagen und die Sangeslust des Rheins.

„Gestern — schrieb er — kam ich am Felsen der Loreley vorbei. Verschwunden ist die wundersame Fee, die im Abendsonnenschein ihr golden Haar gekämmt und eine Melodie dazu sang so mächtig und so süß, daß der Schiffer berückt, die Augen auf sie geheftet, seines Ruders vergaß und im Strudel versank. Sie weilt nicht mehr da, die germanische Sirene mit den Himmelsaugen und dem Wellengürtel. Die jetzt von unserer unerbittlichen Civilisation besetzten Stätten sind von ihr verlassen.

Der schwarze Rauch unserer Schiffe hätte ihrem Gewande den Schimmer getrübt, der Lärm unserer Maschinen ihre süßen Weisen erstickt. Vor der am andern Ufer sich drohend und strenge erhebenden Gestalt jenes Mannes, der die Sagenwelt sammt den Wundern und Zaubern, die ihr fruchtbarer Schoß in sich barg, getödtet, vor der Stimme Guttenberg's floh entsetzt der ganze Schwarm der Undinen, Feen und Sirenen, um jugendlichere Gegenden, eine schwerer zu erreichende Natur aufzusuchen. O schöne Loreley! — Du kämst zurück — sagt man — in diese alte Welt, in der wir weilen und wo man „Ideal" Dich nennt! Unsichtbar der Menge, erscheinst Du dem Dichter — er sieht Dich, er hört Dich! Hingerissen, trunken, liebentzündet ergreift er die Leier und entlockt ihr die Akkorde zu Deinem himmlischen Gesang! Du fliehest — er folgt; Du lächelst — er wähnt sich Dir näher. Schon ergreift seine Hand Dein wallend Kleid — Du entschwindest und die „Wirklichkeit", dieses Riff, an dem die Begeisterung zerschellt, zeigt ihm ihr nacktes Gesicht, ihr fleischloses Gebein."

Das erste von ihm komponirte deutsche Lied war Heine's

Die Loreley
(für Sopran-Solo).[1])

In ihr suchte er das Ideal zu fassen und den Zauber der Loreley-Poesie in das Lied zu bannen. Auf der von ihm bereits bei seinem Liede »Angiolin dal biondo crin« ausgeprägten Schubert'schen Grundlage der Liedform bewegt er sich hier weiter, führt diese aber vor zur Scene voll süßester Lyrik, die allmählich der dramatischen Aktuellität sich nähert, zum dramatischen Leben, ohne dabei den epischen Ausgangspunkt aufzuheben oder zu verlieren. Der Sänger selbst erscheint hier einem Dichter gleich, der von der Wirklichkeit umsponnen, von ihr erfaßt, von der Katastrophe erschüttert, doch die Ruhe in sich wieder herstellt, wenn auch die Erschütterung noch in ihm nachbebt. Der Klavierpart ist nicht mehr begleitend im früheren Sinne; er tritt vielmehr ein als gleichwerthiger Theil zum Ganzen. Hier als Landschaft, als Scene, als Abendstimmung.

Der träumerisch epische Anfang deutet die neue Wendung an, welche Liszt der Liedform gab: das epische Element wird recitirend, das reinlyrische Element wird zum Gesang:

---

1) Erste Ausgabe 1843: „Buch der Lieder"; zweite Ausgabe 1860: Frz. Liszt's „Gesammelte Lieder"; dritte Ausgabe 1862: C. F. Kahnt, mit instrumentirter Begleitung.



Diesem, wenn sich so sagen läßt, scenischen Ausdehnen und Steigern der Liedform zur Situation begegnen wir bei vielen der von ihm komponirten Lieder, wenn auch in stets anderer Weise je nach deren dichterischem Vorwurf. Es gehört zu ihrer besonderen Charakteristik nach Seite des Inhalts und der Form. Selbst das kleinste seiner Lieder rein=lyrischer Gattung trägt diesen über sich hinausweisenden Keim in sich. Es schwebt immer etwas im Hintergrund und darüber — ebenso viel Ahnung wie Erhebung, soviel Traum wie lichte Welt, ein warmer Fluß poetischer Stimmung, in den die Leidenschaft hineinbricht. Dabei die vollste Einheit mit dem Stoff. In ihnen lebt bei ächtester Lyrik eine Spannung, die momentan das geistige Auge an Stelle des Gefühls setzt und dieses gleichsam in andere Regionen mit sich fortreißt.

Liszt hat im Laufe der folgenden Jahrzehnte einige sechzig Lieder komponirt, worunter einundfünfzig Texte deutschen Dichtern angehören: Heine, Herwegh, Göthe, Schiller, Rückert,

Geibel, Freiligrath, Bodenstedt, Lenau, Hofmann v. Fallersleben u. a.

Obgleich sie sämmtlich den eigenartigen Stempel ihres Komponisten tragen, so gleicht doch keines derselben dem andern und so ziemlich jedes von ihnen erscheint wie ein erstgeborenes. Eine ähnliche Fülle hat nach Seite der Phantasie kaum ein anderer Komponist entwickelt. Was aber die Lyrik als Lied in ihrer Alltönigkeit betrifft, steht er unübertroffen da. Die Poesie der lyrischen Anschauung fand in den Liedern „Wanderers Nachtlied", „Mignon", „Über allen Gipfeln ist Ruh'" u. a. ihren vollen Ausdruck. Hier gewann der Meister dem Lied musikalisch die Form, welche ästhetisch das anschauende (epische) Element der Lyrik vertritt: das recitativartige der strophischen Melodie, während er in seinen Balladen „der König von Thule", „die Vatergruft", „die Fischerstochter" die geschlossene Form des epischen Stils festhielt.

Ebenso hat die Lyrik der malerischen Situation, wie in der „Loreley", im „Fischerknaben", in „der Hirt", „die Zigeuner" u. a. —, die Lyrik der Andacht: in dem „Muttergottes-Sträußlein" (zwei Lieder), „Gebet", „Der Du von dem Himmel bist" — die Lyrik der Sehnsucht und Hoffnung der Liebe in ihren verschiedensten Zuständen der Seele in den Petrarca-Sonetten, in „Du bist wie eine Blume", „Bist Du!", „Schwebe, schwebe, blaues Auge", „Es muß ein Wunderbares sein", „In Liebeslust", „der Glückliche", „Hohe Liebe", „Edlihtam" (Mathilde)[1]) u. a., — die Lyrik des Traums und der Elegie in: „Sei still", „Und sprich", „Einst" u. a. vollendete Blüthen voll Duft und Schönheit ihm zu danken. Desgleichen haben die pathologischen Elemente der Lyrik des Schmerzes, des brennenden Fiebers der Seele, ihr Aufschrei bei dem harten Zusammenstoß der Wirklichkeit mit den Idealen, einen ergreifenden Ausdruck in den Liedern: „Ich möchte hingehen", „Vergiftet sind meine Lieder", „Wer nie sein Brod mit Thränen aß" u. a. gefunden.

Diesen Stimmungen der Sololieder schließen sich die der Chorlieder (Männergesänge) an und ergänzen durch ihren entschiedenen männlichen Charakter die vorhergenannten. In ihnen pulsiren vor allem die Lyrik des Willenspathos mit seinen kriegerischen,

---

1) Der Name der Gattin Friedrich v. Bodenstedt's, des Dichters des Liedes.

kampfbereiten Elementen in den „Geharnischten Liedern", im „Reiterlied", „Soldatenlied", mit seinen politischen in „Was ist des Deutschen Vaterland?", mit seinen ethischen in „Gottes ist der Orient", „Frisch auf zu neuem Leben" u. a.

Nach der Allseitigkeit ihrer Stimmung betrachtet haben Liszt's Lieder in den engen Raum der Liedform einen Weltinhalt getragen, den sie in ihrer Gesammtheit widerspiegeln. Ein Hineinziehen der Welt in das Ich des Individuums und zugleich ein Herauspulsiren aus seinem innersten Erleben, legen sie ebenso den Lebensproceß dieses Hineinziehens, der Arbeit, die sich dabei in den Gründen der Seele vollzieht, als auch das Resultat dieser Krisen dar in der Befreiung, Beruhigung und Erhebung des Geistes. Liszt ist Dichter mit dem Dichter, und so bringen sie den musikalischen Körper und den Duft dieses Lebensprocesses; man könnte sagen: sie sind sein künstlerisches Abbild.

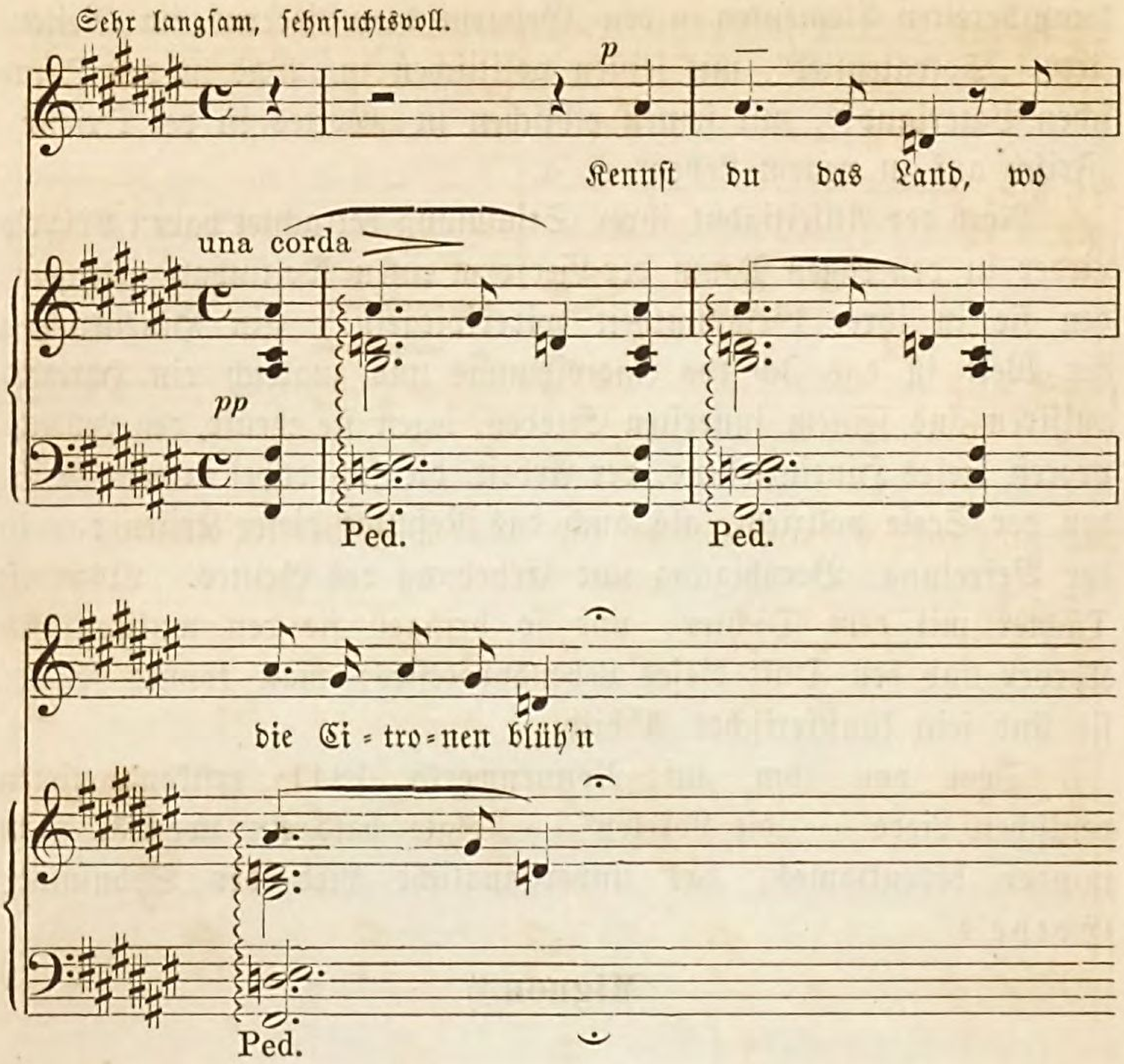
Dem von ihm auf Nonnenwerth 1841 erstkomponirten deutschen Liede — „die Loreley" — folgte bald ein zweites, nicht minder bedeutsames, das unvergängliche Lied der Sehnsucht: Göthe's

Mignon.[1])

Ganz an die Dichtung hingegeben, scheint jeder Ton mit ihr zugleich entstanden. Die wundervolle Steigerung der Sehnsucht, die in ununterbrochener Folge höher und höher schwillt: erst in der Erinnerung an die Natur des Wunderlandes, dann an die Wohnstätte voll Schönheit und Kunst, an die Kindheit, die aus den Gründen der Seele wie vom Schlaf erwachend auftaucht, und endlich die Sehnsucht, die an diesen Erinnerungen sich nährt, bis sie ihren Gipfel in dem leidenschaftlichen Ausbruch des Verlangens: „Dahin! — Dahin!" erreicht, hat der Komponist, die Dichtung beflügelnd, in ergreifendster Weise wiedergegeben. Schon die ersten Harmonien geben die Stimmungsfarben jenes somnambulen Seelenzustandes wieder, den Göthe der Mignon eingehaucht, den das Wort nur wie eine Ahnung der Phantasie übermittelt und den in künstlerischer Unmittelbarkeit auszudrücken nur dem Ton in seiner Eigenschaft als Farbenklang gelingen dürfte:

---

1) Dieses Lied erschien 1862 gleichzeitig mit der „Loreley" mit instrumentirter Begleitung.

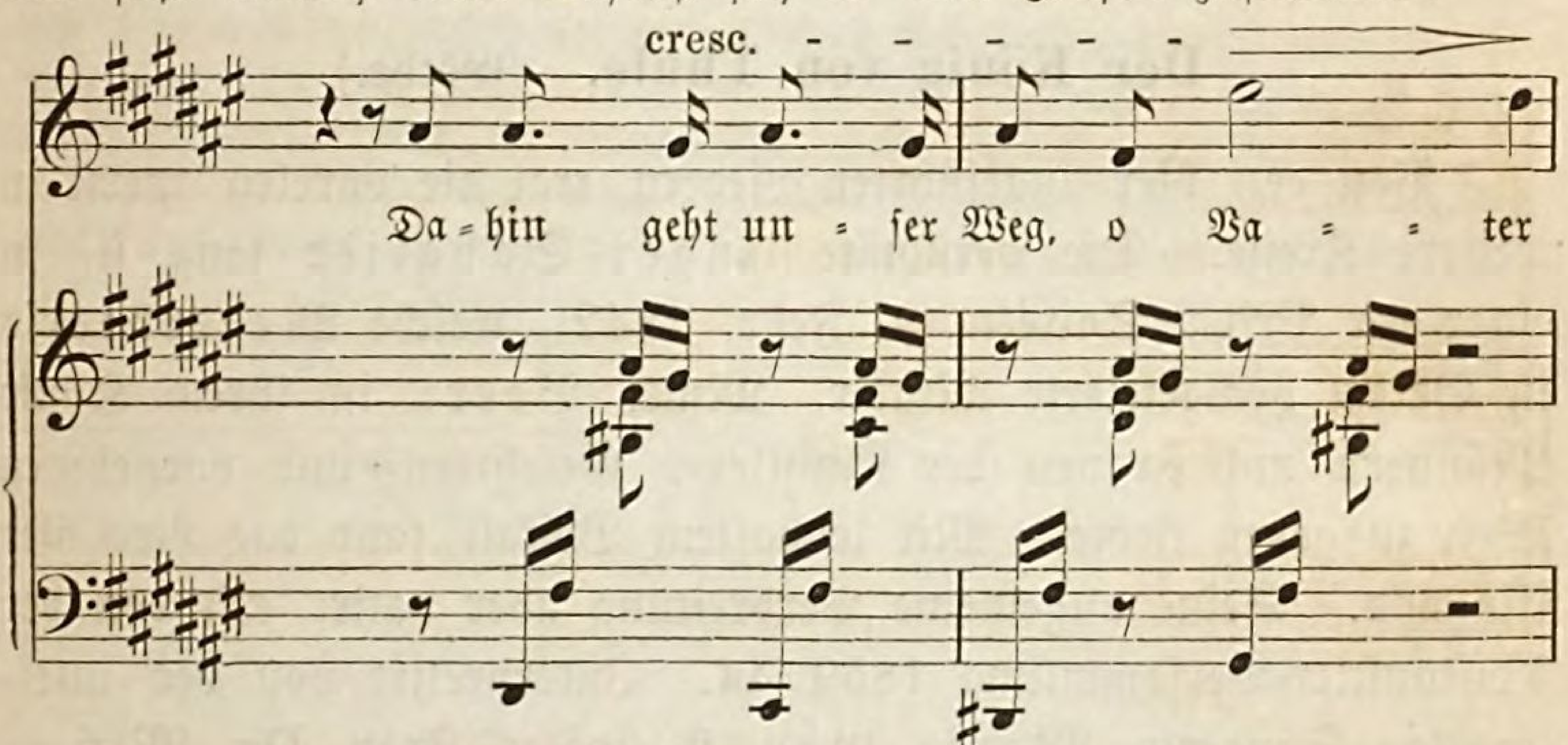


Dieser seelische Somnambulismus schimmert als Grundton selbst durch die Momente des leidenschaftlichen Sehnsuchtsdranges und entbindet gleichsam mit ihrem Hervorbrechen und Ausströmen das Dunkle, Unaussprechliche zum Leben, das der Wortdichter diesem Kinde seiner Muse in die geheimsten Falten des Herzens gelegt hat:





und faßt endlich beim Schluß sich in dem Flehen zusammen:

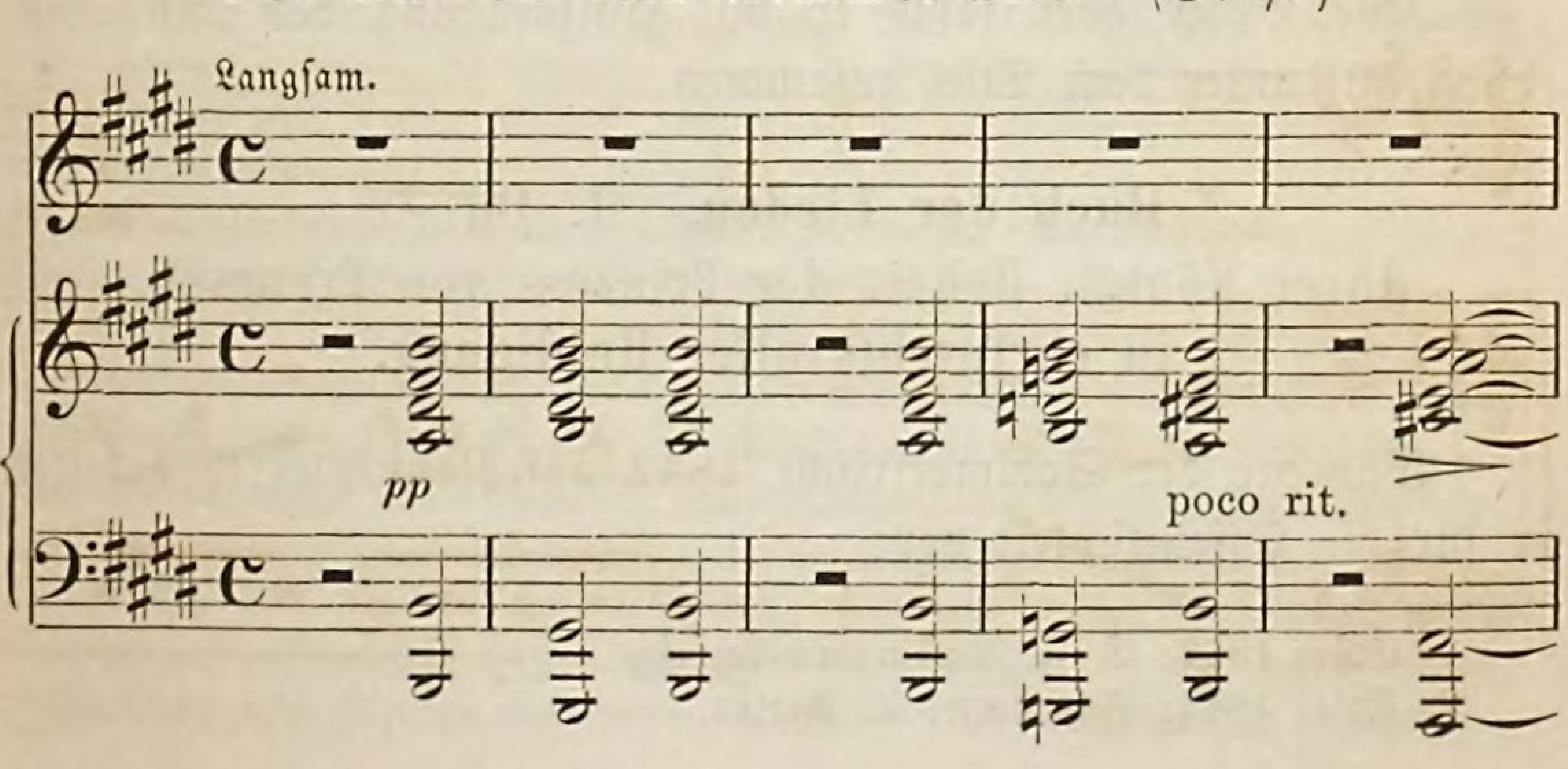


Es entstand noch in diesem Sommer, der Rheinpoesie zufallend, die Komposition von Heine's:

»Am Rhein im schönen Strome«.

Diesem Liede reihten sich noch an das tiefste Andachtsstimmung bergende:

Der Du von dem Himmel bist. (Göthe.)





und die kraftvolle Ballade:

Der König von Thule. (Göthe.)

Von den hier angeführten Liedern trat die Loreley zuerst in weitere Kreise. Die berühmte Unger-Sabatier sang sie in einer der Privat-Soiréen (9. Febr. 1842), welche Meyerbeer's in Berlin hochgefeierte Mutter, Mme. Beer, in ihrem Hause Männern und Frauen der Künstler-, Gelehrten- und vornehmen Welt zu geben liebte. Mit lebhaftem Beifall fand das Lied hier Eingang. Seine allgemeine Verbreitung aber datirt erst von der Tonkünstler-Versammlung 1859 an. Interpretirt von der intelligenten Sängerin Marie Genast (später Frau Dr. Merian) riß es die Hunderte von anwesenden Künstlern zu dem lebhaftesten Dacapo-Ruf hin.

Der Komponist hat noch 1860 die Begleitung des Loreley- und Mignonliedes nebst dem 1856 (?) komponirten „Die drei Zigeuner" instrumentirt[1]) und ihnen hiermit für den Koncertsaal einen neuen Farbenzauber verliehen.

Jene Lieder aber faßte er mit Hinzufügung des „Angiolin" (1838/39) unter dem Titel zusammen:

Buch der Lieder. (I. Bd.)[2])
Ihrer Königl. Hoheit der Prinzess von Preussen
in ehrfurchtsvoller Huldigung.

Während der Sommerfrische 1842 auf Nonnenwerth bereitete er für die Öffentlichkeit vor:

1) Edirt 1862: C. F. Kahnt in Leipzig.
2) Edirt 1843: Schlesinger in Berlin.

Buch der Lieder. (II. Bd.)[1]
Poésies lyriques.

Comment disaient-ils?	(V. Hugo.)	Enfant, si j'étais roi.	(V. Hugo.)
Oh! quand je dors.	»	La Tombe et la rose.	
S'il est un charmant gazon.	»	Gastilbelza. (Ein Bolero für Baß.)	

1) Edirt 1844: Schlesinger in Berlin.

Die Lieder dieser beiden Bände — mit Ausnahme von »La Tombe et la Rose« und »Gastilbelza« — bearbeitete Liszt während seiner Weimarperiode und reihte sie seinen „Gesammelten Liedern" (8 Hefte bei C. F. Kahnt in Leipzig) ein. Die Übersetzungen Kaufmann's sind hier von Peter Cornelius verbessert.

Die Aufnahme des „Buch der Lieder" seitens der ehrlich strebenden Kritik gewährt einen Einblick, wie weit die Gesänge Liszt's ihre Zeit überragten, wie fremd sie den heutigentags gefühlsläufigen Harmonien, der Melodiezeichnung und der Behandlung des Klavierparts standen. Die „N. Zeitschrift f. M." — 1844, 21. Band, 117. Seite, schreibt:

„— — — sechs Lieder, neue Gesangsstücke, glänzende Pracht- und Paradestücke, ausgestattet mit allen Würzen und Reizen einer virtuosenmäßigen Begleitung und einer schwelgerischen, alle Gebiete durchschweifenden Harmonik. Ein recht unstätes, heimathloses Leben führt sie, diese Harmonik, ein wahres Vagabundenleben: überall zu hause und nirgends daheim. Was die guten Altvordern Tonart nannten, das klingt uns nur in träumerischen Andeutungen wie ein halbvergessenes Märchen aus der Kindheit an. Wie es Menschen giebt, die es am kürzesten leibet, wo es ihnen wohl geht, so auch hier; wenn es am schönsten klingt, ist es ein sicheres Zeichen, daß sogleich etwas Unheimliches, Ungeheuerliches hereinbricht, ein beißender Akkord, der wie ein Kobold in den Elfentanz kommt, ein Gesicht schneidet und verschwindet, oder daß wir plötzlich Grund und Boden verlieren und in unberechenbaren Kometenbahnen durch schrankenlose Räume in wildfremde Gegenden entführt das Verwunderlichste um uns erblicken werden, als wäre nichts passirt. Das Verwunderlichste von Allem aber ist das Verhältnis dieser Musik zu den Gedichten. Sollte ein der Sprache Unkundiger rathen, welcher Art die letzteren seien: er wird hier auf eine Mord- und Blutballade, dort auf Geistertanz und Hexenspuk schließen oder er hält das Ganze für einen Spaß.

Die Gedichte sind indeß folgende: „Loreley" und „Am Rhein" (Heine), „Kennst Du das Land", „König von Thule" und „Der Du von dem Himmel bist" (Göthe), eine zarte Romanze von dem Marchese Bocello (Angiolin). Bei dem letzten Gedicht, dem einzigen, ist übrigens der Liedcharakter im Ganzen, in Form und Auffassung, respektirt. Es hat eine einfache, liebliche Melodie, und gleich klare, allmählich etwas gesteigerte Harmonisirung. Durch charakteristische Eigenthümlichkeit der Motive macht sich der „König von Thule" geltend, sowie auch die formelle Ausführung der ersten Hälfte in ihrer mannhaften, würdigen Einfachheit dem Wesen des Gedichtes zusagt. Die chromatische Malerei aber am Schluß (das Sinken des Bechers, das Meeresbrausen) ist eine ästhetische Sünde, die durch die beigefügte „leichtere", nach unserm Gefühl richtigere Begleitung allerdings größtentheils neutralisirt wird. Wie die Gesänge nun sind, stellt sich dieser jedenfalls als der frischeste, charaktervollste dar. Ihm zunächst stellt sich, in reiner liedmäßiger Auffassung und Einheit ihm vor-, an Frische der Empfindung nachstehend,

Die französischen Gedichte dieses Liederbandes, der deutsche Text von dem rheinländischen Lyriker Philipp Kaufmann, hatte der Komponist bereits in Paris koncipirt.

Dem Nonnenwerther Aufenthalt im Jahre 1843 dürfte folgendes Liederheft seine Veröffentlichung — auch die Veranlassung einiger Lieder — danken:

Sechs Lieder[1]
für eine Singstimme.

Du bist wie eine Blume. (Heine.)	Die todte Nachtigall. (Ph. Kaufmann.)
Morgens steh' ich auf. „	Mild wie ein Lufthauch.
Dichter, was Liebe sei. (Charl. v. Hagn.[2])	Vergiftet sind meine Lieder. (Heine.)

Den Schluß der Liedkompositionen auf der Rheininsel (1843) macht das bereits erwähnte Gedicht Fürst F. Lichnowsky's:

Heine's „Am Rhein". Auch hier ist gewiß die leichtere Begleitung die schönere. Den meisten sinnlichen Reiz hat die „Loreley". Die theatralische Auffassung mag, wo nicht zu rechtfertigen, so doch zu vertheidigen sein.

Ganz abzulehnen aber vom rein poetischen Standpunkt aus erachten wir die Behandlung des „Der Du von dem Himmel bist" und des „Mignonliedes". In dem ersten innigen Gebet um Frieden weht ein Geist, der weder Frieden hat noch sucht. Nimmt man das letztere aber auch nur als schönes selbständiges Gedicht, so muß diese musikalische Behandlung mindestens als unlyrisch und auf die Spitze gestellt erscheinen; denkt man aber an die Individualität der Mignon und die Situation, in der sie das Lied singt, so wird sie zur parodirenden Übertreibung."

Unterzeichnet O. L. (Oswald Lorenz) — ein Mitarbeiter und Interims-Redakteur der „N. Z. f. M." vor deren Übernahme seitens Franz Brendel's.

1) Edirt 1843: Eck & Co. in Köln. Sodann neu bearbeitet 1881: (Gesammelte Lieder, VIII. Heft). Das Lied „Dichter, was Liebe sei" entstand in Berlin 1842, „Vergiftet sind meine Lieder" in Paris 1842, „Die todte Nachtigall" auf Nonnenwerth 1843.

Seitens der Kritik ging es diesen Liedern nicht besser wie dem „Buch der Lieder" und den Männergesängen. Die „A. Musik. Ztg." Leipzigs (1845, Nr. 1, S. 5) beginnt:

„Die sechs hier gebotenen Lieder haben ihren Namen als der lucus a non lucendo; der Begriff des deutschen Liedes ist schwerlich dem Komponisten jemals klar geworden, weder nach Form noch Wesen 2c. 2c."

Sie schließt ihre Besprechung:

„Wir empfehlen diese Lieder zum Studium denen, die gerne an eklatanten Beispielen lernen wollen, wie man es nicht machen müsse."

Die „N. Zeitschrift f. M." (1844, Bd. 21, S. 118) dagegen sah in ihnen „rechte und wahre Lieder".

2) Diese ältere Ausgabe giebt nicht den vollen Namen der Dichterin, nur die Chiffre Ch. v. H. Die 1881-Ausgabe jedoch giebt ihn ohne Rückhalt.

Die Zelle von Nonnenwerth.

Hindeutend auf das Asyl, welches Liszt hier, indem er dem bunten Welttreiben entfloh, zu finden hoffte, gab der Fürst ihm die Überschrift „die Zelle". Für das Album der Gräfin d'Agoult gedichtet, empfand seine poetische Galanterie den romantischen Reiz der Insel weniger in ihrer Umgebung von Burgen und Sagen als in dem „Zauber", den „sie" ihr verliehen. Ohne Kenntnis dieser persönlichen Beziehung bleibt das Gedicht in romantischem Dunkel. Liszt's Musik gab ihr den Schleier eines anziehenden Geheimnisses und berückenden Zaubers. Als es 1844 (Februar) zum ersten Mal, gesungen von dem Weimar. Kammersänger Götze[1], in Weimar öffentlich gehört wurde, machte es auf das Auditorium einen solchen Eindruck, daß es Da capo verlangt wurde. Diesen Reiz hat das Lied ungeschwächt bis jetzt ausgeübt. Damals vom Komponisten dem Klavier übertragen,[2] erschien es in den verschiedensten Formen bis herauf zur Jetztzeit.

Neben diesen Sololiedern mit Klavierbegleitung regte ihn das in voller Blüthe stehende Liedertafelleben am Rhein zum Chorliede an. Es entstanden seine ersten Männerchöre. Und wie er das deutsche Lied in seiner vollen Poesie und Innigkeit erfaßte, so wandte er sich mit gleichem Sangesdrang dem deutschen Chor und dem Chorgeist des Liedes zu.

Zur Seite der Loreley (1841) entsprang das:

»**Rheinweinlied**« (Herwegh)[3]

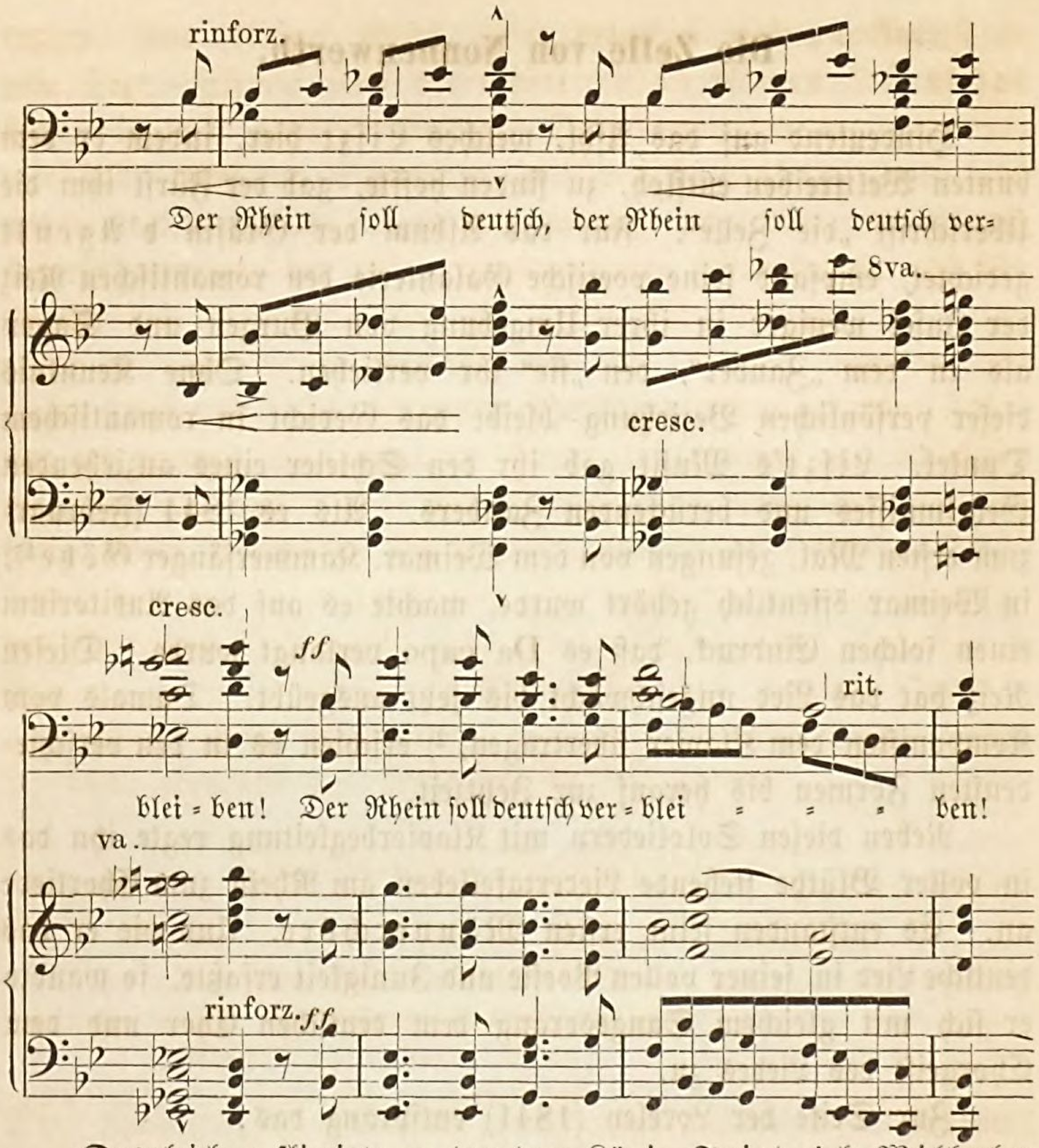
mit seinem beschwingten markigen Refrain:

---

1) Der Kammersänger Götze, der spätere Leipziger Professor des Gesangs, hat sich als Liedsänger einen bleibenden Namen erworben. Als Lehrer wurde er einer der edelsten Vertreter — vielleicht Begründer — der specifisch deutschen Schule des Liedgesanges. Den Liedern Liszt's brachte er von Anbeginn an große Sympathie und angeborenes Verständnis entgegen. Er erwarb sich mit seinen Schülern das geschichtliche Verdienst, dieselben vorgehend in der Öffentlichkeit vertreten zu haben.

2) Edirt 1843: Eck & Co. in Köln. Sie erschien vier bis fünf Mal neu gedruckt, zum Theil auch neu bearbeitet. Die 1871-Ausgabe (Fr. Hofmeister in Leipzig) ist die beste. Als Nachdruck erschien sie auch bei Schuberth & Co. als Nr. 2 der »Feuilles d'Album« pour Piano par Liszt.

3) Seinem „Freunde J. Lefèvre" (Chef der damaligen Firma Eck & Co. in Köln) gewidmet.



Desgleichen skizzirte er den dem König Friedrich Wilhelm IV. (1842) gewidmeten Männerchor:

»Was ist des Deutschen Vaterland?« (Arndt.)





Diesen beiden Chören folgten noch, voll charakteristischen Studentenhumors, das Göthe'sche

Studentenlied [1])

„War eine Ratt' im Kellerloch"

und Herwegh's stimmungsvolles

Reiterlied [2])

„Die bange Nacht ist nun herum".

Letzteres liegt in zwei Versionen, eigentlich zweimal komponirt, vor: für Männerquartett ohne und mit Klavierbegleitung. [3]) Diese Quartette fanden noch in demselben Jahre ihre erste Aufführung; das „Reiterlied" wurde am 6. December 1841 in einem Koncert Clara Schumann's in Leipzig, das sie unter Liszt's Mitwirkung gab, von Studenten so glücklich interpretirt, daß es wiederholt werden mußte; das „Studentenlied", am 13. Dec., von demselben Quartett in einem Koncert Liszt's vorge=

1) „Seinem Freunde W. Speier gewidmet."

2) „Dem Hrn. Grafen Alex Teleckÿ von Szék freundschaftlichst gewidmet."

3) Edirt 1843: Schott in Mainz, unter dem Gesammttitel:

Vierstimmige Männerquartette.
Zum Besten der Frankfurter Mozartstiftung.

Nr. 1:	Rheinweinlied	Herwegh,
Nr. 2:	Studentenlied	Göthe,
Nr. 3:	Reiterlied. 1. Version	Herwegh,
Nr. 4:	„ 2. „	„

tragen, fand weniger Glück. Die Leipziger nahmen Anstoß an dem Text. Ebenso fand der Chor: „Was ist des Deutschen Vaterland?" geringen Erfolg. Der Grund lag in den neuen und bahnbrechenden Elementen, welche diese Gesänge harmonisch und melodisch in sich bargen und sie gegenüber dem gemüthlichen Spießbürgerthum der Männergesänge jener Zeit geradezu als Revolutionäre bezeichnen. Von der Kritik mehr bekämpft als unterstützt geriethen sie in Vergessenheit und, obwohl inzwischen die Jahre 1848 und 1870 mit jenem Spießbürgerthum gebrochen haben und der deutsche Männergesang kühner in Harmonie und Rhythmik geworden ist, harren diese Quartette Liszt's noch ihrer Ausgrabung. Doch sei erwähnt, daß Liszt's „Was ist des Deutschen Vaterland?" bezüglich seiner Konception über die Grenze und den Charakter des Chorliedes hinausgeht, ohne das darüberliegende noch fassen zu können. Er selbst nannte die Komposition ein „unreifes Opus".

Eine weitere Verbreitung, besonders in Thüringen, fanden die 1842 ebenfalls auf Nonnenwerth komponirten:

Vierstimmige Männergesänge.[1])

„Wir sind nicht Mumien." (Hofmann v. Fallersleben.)
„Das düstre Meer umrauscht."
„Unter allen Gipfeln ist Ruh." (Göthe.)
„Gottes ist der Orient." (Göthe.)

Diese Männerchöre wurden während der Weimarperiode des Meisters einer strengen Revision und Feilung von ihm unterzogen. Bezüglich der sprachlichen Behandlung tragen die früheren Ausgaben manchen Fehler ihrer Zeit, trotz ihrer auffallend korrekten Deklamation. Da konnte es auch dem in die deutsche Sprache noch nicht so ganz Eingedrungenen passiren, zu komponiren und drucken zu lassen: „Unter allen Gipfeln ist Ruh." Nun erschienen sie mit anderen nach ihnen entstandenen Chören in einer Gesammtausgabe (bei Kahnt in Leipzig 1861), enthaltend zwölf Kompositionen, alle eigenartig und bedeutend, von germanischem Geist durchdrungen.[2]) Jene

---

1) Edirt 1844: Eck & Co. in Köln und Friedr. Wilh. Constantin, souveränem Fürsten von Hohenzollern, in „tiefster Ehrfurcht und Dankbarkeit gewidmet".

2) Unter dem Titel:

Für Männergesang.

Quartette aber blieben unberührt. Ebenso der Männerchor „Was ist des Deutschen Vaterland?"

Somit war Nonnenwerth und der Rhein auf das engste mit der Entwickelung der specifisch deutschen Elemente in Liszt's Schaffen verknüpft, dessen Lebensporen allmählich getränkt erscheinen mit der Poesie dieser Nation.

Von weniger weittragender Bedeutung und nur örtlich jenen Sommerzeiten zufallend sind noch mehrere Koncertstücke für Klavier:

Introduction et Polonaise
de »I Puritani« de Bellini[1])

scheint in seinen Berliner Koncerten ihre Einführung am Klaviere gefunden zu haben. Die

Norma-Fantasie,[2])

Mme. Camille Pleyel gewidmet. Schon in Berlin 1841/42 skizzirt und öffentlich von ihm vorgetragen, bearbeitete er sie spe-

---

komponirt
(1854) Nr. 1. Vereinslied (Hofmann v. Fallersleben) „Frisch auf zu neuem Leben".
(?) „ 2. Ständchen (Rückert) „Hüttelein still und fein".
(1842) „ 3. „Wir sind nicht Mumien" (Hofmann v. Fallersleben).
(1845) „ 4. Geharnischte Lieder (C. Götze) „Vor der Schlacht".
(1845) „ 5. „ „ „ „Nicht gezagt".
(1845) „ 6. „ „ „ „Es rufet Gott".
(?) „ 7. Soldatenlied (Göthe) „Burgen mit hohen Mauern".
(?) „ 8. Die alten Sagen kunden (?).
„ 9. „Saatengrün" (Uhland).
„ 10. Der Gang um Mitternacht (Herwegh).
(1859) „ 11. Festlied zu Schiller's Jubelfeier, 10. Nov. 1859.
(1842) „ 12. „Gottes ist der Orient" (Göthe).

Der Chor „Über allen Wipfeln ist Ruh'" ist dem Göthe-Fest-Album (zum hundertjährigen Geburtstag 1849 — edirt Schuberth & Co., Leipzig, 1850) als dritte Nummer eingereiht.

Liszt komponirte außer den genannten noch folgende Männerchöre:
(1857) Weimar's Volkslied (P. Cornelius).
(1871) Das Lied der Begeisterung (Abrangi).
Festgesang zur Eröffnung der X. Lehrerversammlung.
(1850) Festchor zur Enthüllung des Herder-Denkmals zu Weimar, 25. Aug. 1859.
Festgesang der Künstler.

1) Edirt 1841: Schott's Söhne in Mainz.

2) Edirt 1843: „ „ „ „ Eine spätere Ausgabe ist ohne Widmung.

ciell für die vielgerühmte Pianistin, die ein „eminent schweres" Koncertstück von ihm gewünscht hatte.[1]) In einem der ersten Ausgabe beigegebenen facsimilirten Brief an Mme. Pleyel spricht Liszt von der Phantasie als »toute chargée et surchargée d'arpèges, d'octaves« etc.

Die Klavier-Übertragung der meistens am Rhein entstandenen Lieder des I. Bandes der Sammlung:

Buch der Lieder (III. Bd.)
für Piano allein[2])

1) Loreley.	4) Der König von Thule.
2) Am Rhein.	5) Anruf.(Der Du von dem Himmel bist).
3) Mignon.	6) Angiolin.

dürfte in das Jahr 1843 zu setzen sein.

Die Übertragung des

Tscherkessen-Marsch
Aus Glinka's Oper »Rustan und Ludmilla«[3]) —

„seinem lieben Freunde A. Kutusoff in Erinnerung froher Stunden" gewidmet, trägt das Datum „Nonnenwerth, 13. Juli 1843", gehört aber Liszt's zweiter russischen Reise an.

Die bereits erwähnte „Zelle von Nonnenwerth" und endlich noch ein

Feuille d'Album
à son ami Gustave Dubousquet,[4])

ein liebenswürdiges kleines Stück im Walzerrhythmus, beenden die Nonnenwerther Sommerzeiten.

---

1) Lüttich 1842, XI. Kapitel.

2) Edirt 1846: Schlesinger, Berlin. Die französische Ausgabe unter dem Titel: Poësies pour Piano seul.

3) Edirt 1843: J. Schuberth & Co. in Hamburg. Dieser Marsch erschien auch in einer Ausgabe: Liszt und Vollweiler. Nr. 1: Tscherkessen-Marsch (Liszt); Nr. 2: Caprice (Vollw.). Siehe XII. Kapitel.

4) Edirt 1844: Schott's Söhne in Mainz. Dieses Albumblatt ist nicht zu verwechseln mit den bei Schuberth & Co. erschienenen »2 Feuilles d'Album«. Sie sind Nachdrucke. Nr. 1 ist die erste Periode des Valse melancolique; Nr. 2 die Übertragung des Nonnenwerth-Liedes.

X.

(Koncert-Reisen 1839/40—1847. Fortsetzung.)

1842.

Ein großes Jahr.

Berlin.

Zum ersten Mal Weimar. Marie Pawlowna. Auszeichnende Aufnahme am Hof. Jena und Dr. Gille. Leipzig. Clara Schumann. Die Kritik. Liszt's Männerchöre in Leipzig. — Berlin. Koncerte und Programme. Rellstab. Liszt's Fugenspiel und erste Klavierübertragungen Bach'scher Orgelfugen. Seine Aufnahme seitens der Berliner, des Königs und der königl. Familie. Die akademische Jugend. Ehrungen und Auszeichnungen. Ein Sendschreiben. Charl. v. Hagn. Glanzvolles Abschiedsgeleite. Die Kritik als Nachzüglerin. „Lisztomanie." Letzte Begegnung mit Mendelssohn. Klavierübertragungen: »La Romanesca«, »Valse a capriccio« etc.

Vom Rhein aus (1841) wandte sich der Künstler mit seinem Freunde, dem Fürsten Felix Lichnowsky, der ihn während dieser ganzen Tour begleitete, dem Norden zu. Nachdem er Weimar, Leipzig u. a. Städten[1]) einen kurzen Besuch abgestattet, verfügte er sich nach Berlin. Von da aus wollte er eingedenk seines der Kaiserin von Rußland gegebenen Versprechens, an das die kunstsinnige Gräfin d'Obrescoff in Paris ihn dringend gemahnt hatte, nach Rußland.

Doch vor allem trachtete er nach **Weimar**. Hierher hatte

---

1) Liszt koncertirte 1841 am (?) November in Kassel, wo seine erste Begegnung mit Louis Spohr stattfand, am 26., 28., 29. in Weimar, am 30. in Jena, am 4. December in Dresden, am 6. in Leipzig in einem Koncert Clara Schumanns, am 9. in Dresden, am 11. ebendaselbst in einem Quartettabend Lipinski's, am 13. in Leipzig, am 14. in Altenburg, am 15. in Leipzig in einem Gewandhauskoncert, am 18. und 19. in Halle.

Am 27. December war sein erstes Koncert in Berlin.

schon längst sein Sinn gestanden. Er stieg im „Russischen Hof" ab, der bis zum Jahre 1848 sein feststehendes Quartier blieb.

Eduard Genast war der erste Weimaraner Künstler, der ihn begrüßte und auch mit dem dortigen Künstlerkreis bekannt machte. Ihm aber war es, als wandle er auf geweihtem Boden. Und doch, jetzt da sein Fuß Ilm-Athen betrat, die Stadt mit dem unvergänglichen Dichternimbus, die schon in seiner Knabenphantasie eine Rolle durch Nep. Hummel gespielt, deren Dichterfürsten Schiller mit seinem Mahnruf „An die Künstler", Goethe mit seinen Faust-Problemen seinem hochfliegenden Jünglingsgeist Ideale und Ziele gegeben, ahnte er schwerlich, welche Thätigkeit hier zu entfalten er selbst berufen war und daß dem Ruhme ihrer Dichterperiode durch ihn der Ruhm einer Musikepoche hinzugefügt werden sollte.

Aber so kurz Liszt's Aufenthalt auch in **Weimar** war, so stellten sich doch bereits die Beziehungen her, die für ihn und die Tonkunst von so reichen Folgen wurden. In der Person der Großfürstin-Großherzogin Marie Paulowna, der Schwester des Kaisers Nicolaus I. und Mutter der deutschen Kaiserin Augusta, begegnete ihm eine jener Seltenen, welche die Würde ihrer hohen Geburt und Stellung in einer wachen Theilnahme für die geistigen Lebensinteressen begriff. Sprühenden Geistes, dabei hochsinnig, allem Alltagswesen abgeneigt, mußte sie von einer Ausnahmserscheinung, wie die des berühmten Künstlers, sich im hohen Grad sympathisch berührt fühlen. Ebenso fühlte sich dieser, als er am 26. November die Ehre hatte im engsten Kreis der großherzoglichen Familie vorzuspielen, von dem ächten Verständnis, das diese hohe Frau seinen Kunstideen entgegen brachte, urplötzlich wie auf heimathlichen Geistesboden versetzt. Beide mochten fühlen, daß, wenn Fürst und Künstler, der eine mit der Macht des Schirmes, der andere mit der Macht der Phantasie begabt, in einem hohen Ziel sich treffen, naturnothwendig eine Saat in den Lebensboden der Kunst sich senkt. Doch war jetzt noch keine Rede davon, den Künstler an Weimar zu fesseln.

Noch einmal trat er am Hofe — jetzt in einem sogenannten „großen" Hofkoncert — auf (am 28. November). Anderntags folgte ein öffentliches Koncert im Hoftheater (am 29. November), bei welchem der Enthusiasmus des Publikums der größte war, den dort ein Virtuos seit Paganini erregte.[1])

1) Sein Programm bestand aus: Weber's „Aufforderung zum Tanz",

Bei seinem Scheiden aus Weimar, das von einer edlen Herzlichkeit getragen war, verehrte ihm Marie Paulowna einen kostbaren Diamantring, während der Großherzog ihn durch Verleihung des Falkenordens auszeichnete. Freudig verhieß er baldige Wiederkehr. —

Von da aus machte er einen Abstecher nach dem einige Meilen von Weimar entfernten Jena. Er folgte hiermit einer Einladung Dr. C. Gille's, des Vorstandes der Akademischen Koncerte, der ihn nebst seinem Gefährten Fürst F. Lichnowsky dahin abholte. Wie in Weimar, wo der Künstler die nicht unerhebliche Summe seiner Koncerteinnahme vom 29. Nov. dem „Frauenverein" überwies, stellte er auch in Jena den Ertrag des Koncertes einer Wohlthätigkeitsanstalt zur Verfügung.

An diesen ersten Besuch in Jena knüpfen sich Liszt's Beziehungen zu dem späteren Justizrath, dann Hofrath Dr. C. Gille. Dieser, in jener Zeit noch ein jugendlicher Stürmer, dem Fortschritt offen, der Musik mit ganzer Seele zugethan, gab sich voll und ganz dem Eindruck hin, den jener überall hervorrief. Sein Enthusiasmus und zugleich seine Devotion für den Künstler und seine Werke — was zu betonen ist, da Gille mit zu den ersten in Deutschland gehörte, die an sein höheres Kunstschaffen bis zur Überzeugung glaubten — wandelten die nur sachliche Berührung allmählich in ein Freundschaftsverhältnis um, das vielfach die Feuerprobe bestanden hat und in Dauer blieb bis zum Tode des Meisters. — In Folge der Verehrung und Gesinnungstreue C. Gille's trat auch Jena, als Liszt's kompositorische Thätigkeit sich in Weimar entfaltete, in besondere Stellung zu demselben, worauf wir später zurückkommen werden.

Von Jena aus reiste Liszt nach Dresden, wo er am 4. December koncertirte. Dann führte ihn ein Clara Schumann gegebenes Versprechen nach **Leipzig**. Hier trat er drei Mal — am 6., 13. und 15. December — öffentlich auf. Das erste Koncert

---

dem Hexameron, seiner Erlkönig-Übertragung, Don Juan- und Robert-Fantasie und dem Galop chromatique.

Bei diesem Koncert hatte er angesichts der damals noch schwach gebauten Flügel die Vorsicht gebraucht, „durch einen Überbau über das Orchester das Instrument dem Auditorium näher zu rücken, was allen Pianisten, die in Theatern spielen, deren Proscenium nicht weit über die Soffiten hinausgeht, zu empfehlen sein dürfte." „N. Zeitschr. f. Musik", 1841, Nr. 48.

war das erwähnte Clara Schumann's, das zweite ein Koncert Franz Liszt's und das dritte ein Gewandhauskoncert.

Das Koncert Clara Schumann's hatte den Zweck, Kompositionen ihres Gatten (darunter seine 2. Symphonie) bekannt zu machen. Wie herzlich aber das gegenseitige Einverständnis zwischen dem jungen Schumann'schen Ehepaar und Liszt war, geht daraus hervor, daß in diesem Koncert des Letzteren „Rheinweinlied" zur Aufführung kam und Clara Schumann die „Lucia-Fantasie" und mit dem Künstler selbst den „Hexameron", welchen er für zwei Klaviere bearbeitet hatte,[1]) vortrug und letzteren im Koncerte Liszt's mit ihm wiederholte. Diese Betheiligung aber zog ihr eine bittere Rüge seitens der Kritik zu. Sie habe die „Lucia-Fantasie" wohl mit ausgezeichneter Virtuosität" gespielt, erklärte sie,[2]) „von ihrer gediegenen Künstlerschaft aber habe man doch erwartet, daß sie dem verflachenden Treiben der neuesten Klaviervirtuosität, die oft ganze Koncertabende mit ihren Etuden, Variationen und sogenannten Phantasien für Pianoforte solo ausgefüllt, mit entgegen arbeiten werde." „Indessen", fährt sie fort, „nehmen wir gerne an, daß diese Auswahl andere Rücksichten als gleiche Kunst- und Geschmacksrichtung bestimmt haben mögen, wiederholen aber, daß wir immer und überall von den Besten das Beste verlangen."[3])

Clara gab ächte Künstlerantwort. Als sie im Gewandhaus-Koncert vom 1. Januar 1842, in dem sie als Pianistin mitwirkte,

---

1) Bei J. Schuberth & Co., Leipzig und New-York 1870.

2) „Allgem. Musik. Zeitung" 1841, Nr. 51, S. 1099.

3) Kaum war Liszt mit seinen Kompositionen also auf die Armesünderbank gesetzt worden, als man auch anderorts anfing strebsame Pianisten, die seine Klavierstücke in Koncerten spielten, darob zu tadeln. Nach einigen Jahren wurde es seitens der Pianisten (gerade zu einem Wagnis), sie in ihr Repertoir aufzunehmen und in einem Theil unserer Koncertinstitute vorzutragen. Ja es gab Referenten, die unverhohlen den Pianisten dankten, die sie nicht spielten.

Sie hörten die flachsten Machwerke der damaligen Virtuosen ohne die geringste Demonstration an; dagegen schien es ihrem Kritikercharakter eine Ehrensache zu sein, nichts von Liszt ohne gehässige Nebenbemerkungen (siehe „Allg. Mus. Zeitung" 1842, Nr. 19, Prag) zu hören.

Viele Pianisten ließen sich dadurch einschüchtern und bestimmen, viele aber auch nicht. Ein Theil sah es — schon wegen der technischen Schwierigkeiten seiner Stücke — als eine Art pianistischen Abiturienten-Dekrets an, sie öffentlich zu exekutiren.

hervorgerufen wurde, dankte sie durch den Vortrag der Lucia-Fantasie.

Das Programm zu Liszt's Koncert bestand aus Hummel's „Septett", seinen Männerchören „Rheinwein-" und „Studentenlied" („Es war eine Ratt' im Kellerloch"), seiner „Don Juan-Fantasie", seiner Übertragung der „Adelaide" und des „Erlkönig". Der „Hexameron" machte den Beschluß.

Im Gewandhauskoncert trug er das Esdur-Koncert von Beethoven vor. Der Kritik der „Allgem. M.-Ztg." war es nicht möglich eine Aussetzung hiebei zu machen. Sie verschluckte ihr Mißbehagen hierüber in der Bemerkung: „daß Mendelssohn eine tiefere und nachhaltigere Wirkung mit demselben erzielt habe." In der Schumann'schen „N. Z. f. M."[1]) dagegen war der Referent A. W. von Zuccalmaglio nicht mit seiner Beethoven-Wiedergabe einverstanden. Robert Schumann aber glossirte seine Auslassung mit den Worten: „Uns schien gerade diese Leistung Liszt's eine seiner bedeutendsten."

In diesem Koncert trug Liszt noch seine „Robert-Fantasie" vor. Desgleichen wurde sein Männerchor: „Was ist des Deutschen Vaterland?" zu Gehör gebracht.[1]) Letzteres geschah auf Mendelssohn's Veranlassung. So lange dieser Künstler an der Spitze der Gewandhauskoncerte stand, war die Direktion dieses Instituts frei von der späteren konservativen Principiensucht, welche den musikalischen Trägern unseres Jahrhunderts — Wagner, vor allem den Symphonikern Berlioz und Liszt — den Koncertsaal hartnäckig verschloß. Kompositionen Liszt's in einem Gewandhauskoncert zu hören, blieb eine vereinzelte Erscheinung bis zur Stunde.

Seitens des Publikums war die Aufnahme des Künstlers eine alle Schranken durchbrechende, an Taumel und Fanatismus streifende.[2]) Er aber trat als Virtuos nicht wieder in Leipzig auf. Einestheils trug die Schuld hieran der Stachel, den von 1840 an das kritische und allgemeine Verhalten der nordischen Musik-Metropole nur immer tiefer ihm eindrückte, anderntheils fehlten dort Schumann und Mendelssohn, die ihn dahin gezogen hatten und zu denen die Beziehungen nicht mehr so jugendlich

---

1) Über die Aufnahme seiner Chöre siehe voriges Kapitel II.
2) Siehe „Neue Zeitschr. f. M." 1841, Nr. 50, S. 199.

frisch erhalten bleiben konnten, wie sie zur Zeit seines ersten Leipzig-Besuchs waren.

Am 27. December war Franz Liszt's erstes Koncert in **Berlin.** Es fand im Saale der Sing-Akademie statt. Über dasselbe ist in Varnhagen von Ense's „Tagebüchern" zu lesen:

Montag, 27. Dec. 1841.

„Abends im Saale der Singakademie Koncert von Liszt ohne Orchester; er spielte ganz allein, wunderbar, beispiellos, zauberhaft, mit allgemeinem heftigstem Beifall. Seit Paganini habe ich keinen solchen Meister gehört. Die Ouvertüre zu „Wilhelm Tell", eine Phantasie über Motive aus „Robert der Teufel" und „Erlkönig" von Schubert waren am schönsten. Wir hatten ganz nahe Plätze und sahen den geistvollen, feinen, schönen Mann ganz genau. Zuletzt spielte er einen chromatischen Galopp, den ich nicht aushalten konnte; er hatte meine Pulse in seiner Gewalt und sein Spiel beschleunigte sie so, daß mir schwindlig wurde. — Der König war in seiner Loge, der Graf von Nassau, Prinz und Prinzessin Karl, Prinz August, der Kronprinz von Württemberg. Ferner Meyerbeer, Felix Mendelssohn, Spontini, Rellstab, Spiker, eine Menge von Bekannten." (I. Bd. S. 385.)

Mit diesem Koncert beginnt jene Reihe merkwürdiger Tage, deren künstlerischer Glanz und allgemeine Begeisterung nicht allein im Berliner Kunstleben und in der Geschichte der Künstler überhaupt, sondern auch kulturgeschichtlich vereinzelt dastehen. Lassen sich auch aus dem Leben der Maler der glorreichen Zeit italienischer Kunstherrschaft, aus dem Leben der ruhmgekrönten Dichter und Komponisten aller Völker manche Momente und Episoden neben sie stellen, ohne daß die Intensivität ihres Glanzes dadurch litte, so besitzen jene doch eine Eigenartigkeit, die sie einem Vergleich gewissermaßen entreißen. Schon daß im neunzehnten Jahrhundert im kühlbeschauenden Norden Deutschlands, in der „Stadt der Intelligenz", deren gesammte Geistes-Fakultäten mit Männern besetzt waren, die durch die Summe ihres Wissens das denkende und forschende Europa — um nicht zu sagen — beherrschten, doch tief beeinflußten, einer Künstlererscheinung zehn Wochen hindurch die Ehrenbezeigungen des geistvollsten Monarchen des damaligen Deutschlands nebst den Gliedern der königl. Familie, der Gelehrten und Künstler, der Lehranstalten von der Universität bis herab zur Kleinkinderbewahranstalt, nicht von Einzelnen, sondern von Korporationen dargebracht wurden und daß um diesen Künstler ein Rausch des Enthusiasmus wogte, der alle Gesellschafts-, Bildungs- und

Berufsklassen umschloß, dürfte ein historisches Phänomen zu nennen sein.

In Liszt's Virtuosenepoche stellt sich seine Berliner Koncertperiode als der Kulminationspunkt derselben dar. In ihr koncentriren sich alle Fäden seines eingebornen Könnens, seiner Ideale und seines auf sie gerichteten Willens, aber auch die Glut seines Glaubens an die Macht dieser Ideale und dieses Willens. Seine Ideen über die Stellung und Aufgabe der Künstler, über die Aristokratie des Geistes, für die er schon als Jüngling auf Pariser Boden als Kämpfer aufgetreten war[1]) und denen Wirklichkeit zu erringen er als eine Art heiliger Mission erstrebte, schienen verkörpert in ihm ihre officielle Installation zu feiern. Seine Programme reflektirten in einem Cyklus von einundzwanzig Koncerten, die er in dem kurzen Zeitraume vom 27. December bis 2. März 1842 gab, die ganze Größe und Gewalt seines Genius. Sie überstiegen an künstlerischem Werth alle bisherigen. Eine Weltliteratur in Noten, umfaßten sie in großen Zügen alles, was die Tongeister der Zeiten dem Klavier übergeben hatten. Bach und Händel bildeten gleichsam die historische Basis derselben.

Die Daten und Programme der von ihm gegebenen Koncerte, sowie derer, bei denen er mitwirkte, waren, wie folgt: im Saale der Sing-Akademie (zehn): am 27. December 1841[2]), am 1. Januar 1842[3]), am 5. Jan.[4]), — dazwischen ein Koncert im Casino zu Potsdam (am 9. Januar[5]) und ein Koncert Pantaleoni's, in dem Liszt mitwirkte, am 12. Jan.), am 16. Jan.[6]),

---

1) Siehe I. Bd. XI. u. XVIII. Kapitel.

2) Erstes Programm: Tell-Ouvertüre; Lucia-Fantasie (Andante); Robert-Fantasie; Adelaide; Chromatische Fantasie und Fuge; Erlkönig; Galop chromatique.

3) Zweites Programm: Cis moll-Sonate; Hugenotten-Fantasie; Aufforderung zum Tanz; Fuge und Var. (Händel); Tarantelle (Rossini); Mazurken (Chopin); Polacca (Puritaner); Ungar. Marsch.

4) Drittes Programm: Septett (Hummel); Arie, gesungen von Pantaleoni; Ständchen und Ave Maria; Rheinweinlied (Liszt's); Pedalfuge; Bravour-Walzer.

5) Viertes Programm: Pianoforte-Quartett (Prinz Louis Ferdinand); Don Juan-Fantasie; Momento capriccioso; Etüden (Moscheles und Chopin); Präludium und Fuge (Orgel-Pedal); Hexameron.

6) Fünftes Programm: Scherzo, Gewitter und Finale der Pastoralsymph.; Sonnambula-Fantasie; Mazeppa; Sonate und Katzenfuge (Scarlatti); Valse capriccio.

am 21. Jan.[1]), am 23. Jan.[2]), am 30. Jan.[3]), am 3. Februar[4]), am 6. Febr.[5]); — in der Aula der Universität (?) für die Studenten am 25. Januar[6]); ebendaselbst zweites Koncert für die Studenten am 4. (?) Februar[7]); im Koncertsaal des königl. Schauspielhauses (zum Besten des Vereins für hülfsbedürftige Lehrer) am 10. Febr.[8]); — im königl. Opernhaus (vier) am 16. Febr.[9]), am 19. Febr.[10]), am 23. Febr.[11]); am 2. März (Abschiedskoncert[12]); — zwischen dem 23. Febr. und 2. März waren mehrere Koncerte Anderer, in denen er zu ihrem Benefiz mitwirkte,

1) Sechstes Programm: Koncertstück (Weber); Marcia und Cavatina nach „Lucia"; Dmoll-Sonate; Lob der Thränen; Scherzo (Mendelssohn); Heil Dir im Siegerkranz (God save the king).

2) Siebentes Programm: Don Juan-Fantasie; Ständchen, Ave Maria; Erlkönig; Aufforderung zum Tanz; Freie Fantasie (russische Nationalhymne und Caspar's Trinklied); Robert-Fantasie.

3) Achtes Programm: Puritaner-Fantasie; Ungar. Melodien; Fmoll-Sonate; Campanella und Carneval von Venedig; Präludium und Fuge Cis moll (Wohltemper. Klavier); La Serenata e l'Orgia.

4) Neuntes Programm: Niobe-Fantasie; Marcia funèbre (Eroica); Asdur-Sonate (Weber); Norma-Fantasie; Au lac de Wallenstadt; Au bord d'une source; Improvisation (über 3 Themen).

5) Zehntes Programm: Asdur-Sonate (Beethoven); Lucrezia Borgia-Fantasie; Campanella; Scherzo und Fuge (Beethoven opus 106).

6) Elftes Programm: Tell-Ouvertüre; Erlkönig; Aufforderung zum Tanz (Weber); Agathe-Arie für Klavier (Kullak); Galop chromatique. Dazwischen wurden Liszt's Männerquartette „Rheinlied" und „Es war eine Ratt' im Kellerloch" vorgetragen.

7) Zwölftes Programm: (unter Mitwirkung von Pantaleoni und Zschiesche) nicht zu ermitteln. Liszt paraphrasirte das »Gaudeamus igitur«. (Wurde von der akademischen Jugend in sein Hôtel gefahren.)

8) Dreizehntes Programm. In diesem Koncert trug er drei Piecen, darunter die Paraphrase „Heil Dir im Siegerkranz" vor. Die andern konnten wir nicht ermitteln. Gesungen wurden Liszt's Quartette: Das Rheinweinlied und „Was ist des Deutschen Vaterland?"

9) Vierzehntes Programm: Pianoforte-Koncert in Es mit Orchester (Weber); Hexameron; Don Juan-Fantasie; Lucia-Fantasie (Andante); Galop chrom. — Orchester-Vorträge: Oberon- und Leonoren-Ouvertüre. Zwei Gesangs-Vorträge aus den Puritanern (?).

10) Fünfzehntes Programm: Orchester-Ouvertüre zu Gluck's Iphigenia; Esdur-Koncert; Tell-Ouvertüre; Aufforderung zum Tanz (mit freien Zusätzen); Fantasie für Pianof., Chor und Orchester (Beethoven).

11) Sechszehntes Programm: Sonnambula-Fantasie; Hexameron; Ständchen; Robert-Fantasie; Phantasie mit Chor (Beethoven).

12) Siebzehntes Programm: Ouvertüre zu Coriolan, Cmoll-Koncert, Oberon's Zauberhorn; Don Juan-Fantasie; Ave Maria und Erlkönig.

im Hôtel de Russie, wo Liszt wohnte, und im Koncertsaal des Opernhauses: für den italienischen Falsettisten Pantaleoni[1]); für die fünfzehnjährige, eine „Goethe'sche Mignon" genannte Nina Morea[2]); für die Gebrüder Ganz[3]); (am 2. März das sogenannte „Abschiedskoncert"); am 3. März im Hôtel de Russie[4]), bevor er in den Reisewagen stieg, für einen Wohlthätigkeitszweck.[5])

Die Berliner Kritik, an ihrer Spitze Ludwig Rellstab, liefert in ihrer Gesammtheit eine großartige Beschreibung von den künstlerischen Siegen jener Koncerte. Ihre Berichte heben hervor, daß der Künstler stets die besondere Idee und Stimmung einer jeden Komposition auf das schärfste erfasse, daß er jeden Stimmungswechsel mit der Natur eines Proteus in sich vollziehe, mit der Feuerseele eines Titanen das Große darstelle und dabei jede Idee, jede Stimmung, jede Großartigkeit des Ausdrucks mit zauberhafter Anmuth umgebe. Dabei wird als Besonderheit seines Vortrags noch gerühmt eine scharf ausgeprägte Rhythmik, flammende Accente, ein Zusammenfassen der Ton- und Satzgruppen zu Gedankenganzen, die Abgränzung der letzteren von einander und endlich eine geradezu berückende Ornamentik. Neben der geistigen Seite seines Spiels nennt sie seine Technik märchenhaft jeder Nüance der Empfindung vom seelischen Hauch bis zur höchsten Glut und Gewalt der Leidenschaft nachgebend, seine Rapidität so groß, daß die Hörfähigkeit der Durchschnittsmusiker ihr nicht folgen könne. Oktaven, Doppelgriffe, Passagensprünge aller Art führe er mit einer Hand, wie mit zwei Händen mit einer Sicherheit und Leichtigkeit aus, die man bis jetzt niemals für menschenmöglich gehalten habe.

Bei aller Bewunderung für den Künstler wahrte jedoch die Berliner Kritik den Ernst und die Selbständigkeit ihrer Aufgabe. Am denkendsten suchte L. Rellstab der merkwürdigen Künstlererscheinung nahe zu treten. Es scheint fast, als habe dieser Kri-

---

1) Achtzehntes Programm: (?).

2) Neunzehntes Programm: (?) Galop chromatique.

3) Zwanzigstes Programm: Beethoven's Cmoll-Symphonie; Spontini's Olympia-Ouvertüre dirigirt von Liszt. Meyerbeer's Le Moine, begleitet von Liszt &c.

4) Einundzwanzigstes Programm: (?).

5) Nach der „N. Zeitschrift f. Musik" (1842, Nr. 33, S. 130) war diese Matinée für „arme Studirende".

tiker das Unrecht, welches seine hinter der Zeit zurückgebliebene musikalisch antikisirende Richtung gegen Schumann und Chopin verbrochen, bei dem die Zeit noch mehr als Chopin und Schumann überfliegenden Liszt wieder ausgleichen wollen. Diesem gegenüber half ihm der Dichter über den engherzigen Musiker hinweg und seine Rolle als „Philister" schien mit der eines „Davidbündlers" vertauscht. Sich gleichsam rechtfertigend angesichts des Widerspruchs, in den er sich hierdurch mit seiner sonstigen musikalischen Richtung versetzt hatte, sprach Rellstab den bedeutsamen Satz aus: „Die Kritik würde sich selbst schlecht begrei„fen, wenn sie außerordentliche Erscheinungen dem gewöhnlichen „Gesetz unterwerfen und in eigensinniger Starrheit es nicht an„erkennen wollte, daß diese nur sich selbst Gesetz ist."[1]) Seine Berichte in der Vossischen Zeitung, von ihm noch zu einer Brochüre verbunden,[2]) haben hierher bezügliches historisch werthvolles Material geliefert. Sie gehören daneben zu dem werthvollsten, was dazumal über Liszt geschrieben worden ist. Er suchte für das Phänomen nach allen Richtungen hin die Erklärung zu finden. Konnte ihm dieses auch nur in den Grenzen der Sehweite jener Zeit gelingen, so fand er dagegen für die Beschreibung desselben beredten und unvergänglichen Ausdruck.[3]) Die Berichte Rellstab's

---

1) Ergrimmt über den Abtrünnigen klagte die Leipziger „Allgem. Musik. Ztg." (1842) Rellstab der Untreue gegen sich selbst an. „Diese Blätter", ruft entrüstet über R.'s Berichte ihr Mitarbeiter C. F. B.(ecker) aus, „werden ein wichtiges Dokument zur Künstler- wie zur Kunstgeschichte bleiben. „Sie werden einst dazu dienen, ein strenges, vielleicht schroff klingendes Urtheil „über eine Zeit — die unserige — und Kunstbildung zu fällen, wo in einer „der größten Hauptstädte Deutschlands der Virtuosität eines Pianisten wegen, „manche Eingebildete und Vornehme die Pflichten, welche sie sich und den „Ihrigen zu erfüllen schuldig waren, unverantwortlich vergessen und Andere „sogar — wahnwitzig werden konnten! Welche Zauberkünste übte doch jener „Virtuose nicht allein auf die große Einwohnerzahl von Preußens Königsstadt, „sondern auch auf einen in seinen Kunsturtheilen sonst so ruhigen und so besonnenen Mann, wie L. Rellstab aus! Ein L. Berger, dessen Ausspruch er „so gern anführt: „er wisse es sich gar nicht vorzustellen, wie ein wahrhaft „großer Spieler existiren könne, ohne auch ein großer Komponist zu sein" und „der ihm (Rellstab) von allen Künstlern, lebenden und todten, „der nächste neben „Beethoven und Mozart war", wird über dem Klavierspieler Fr. Liszt gänzlich vergessen u. s. f."

2) Franz Liszt. Beurtheilungen, Kritiken ꝛc. Berlin, Trautwein & Co., 1842.

3) „Wir sehen ihn" — sagt er — „mit den leichtesten, gewinnendsten Formen der Freundlichkeit vor das Publikum hintreten; seine ungezwungene

reihen sich denen d'Ortigue's, Berlioz', Heine's, Saphir's, Chorley's, Schumann's u. A. würdig ein und führen diese historisch weiter. Nach Seite der Analyse und Kritik übertreffen sie jedoch die der andern. Dabei überspringt Rellstab nicht die Punkte, in denen er mit dem Künstler sich nicht in Übereinstimmung befindet. Bezüglich der letzteren sagt er:

„Doch wenn er so gerade alle Meister spielt, so unterwirft er sich dabei weniger ihnen, als diese sich. Das ist die Hauptgefahr, vor der wir schwächere Nachahmer warnen müssen. Ihnen bleibe das Gesetz des Tempos, des Takts, des kleinsten Sechzehntheils heilig! Nur eine selbstgeniale Natur, wie diese Liszt's, läßt es uns vergeben, wenn er in die Rechte anderer eingreift; auch er thut es nach unserm Urtheil nicht immer mit Glück. Er zieht vieles in Beethoven aus dem Gebiet edler Einfachheit, ruhiger Tiefe in das einer viel zu unruhigen stürmischen Leidenschaftlichkeit hinüber. Aus dem Spiegel des Komponisten wird er so dessen Hohlspiegel. Ihn vertheidigt dabei seine ursprüngliche Natur, der Boden (Frankreich mit seinen alles Maß zertrümmernden Explosionen in Kunst und Leben), auf dem er gewachsen, aus dem seine Wurzel den Lebenssaft gesogen, der die Farbe seiner Blüthen und Blätter, die Eigenthümlichkeit seiner Früchte bestimmt; doch jeden andern träfe schon die Verurtheilung, wo wir Liszt die Abweichung seines Kometenflugs völlig gestatten, geschweige aber da, wo wir sie auch ihm nicht

---

Unterhaltung nach allen Seiten mit den Vertretern aller Rangstufen des Lebens, jeder Künste und Wissenschaft, selbst seine durch irgendwelche Veranlassungen herbeigeführten Anreden an die Versammlung tragen das Gepräge leichtester französischer Beweglichkeit, ohne dabei die deutsche Bescheidenheit und Gemüthlichkeit zu verlieren. Unter dieser Erweckung der vortheilhaftesten Eindrücke setzt er sich an das Instrument. Jetzt wird ein neuer Geist in ihm lebendig. Er lebt die Musikstücke in sich, die er vorträgt. Während er mit der staunenswürdigsten Gewalt der Mechanik eigentlich Alles leistet, um es mit einem Wort auszudrücken, Alles, was bisher von irgend Jemand einzeln bezwungen worden ist, und außerdem noch ein ganzes Füllhorn neuer Erfindungen, völlig ungekannter Effekte und mechanischer Kombinationen vor uns ausschüttet, so daß die aufs höchste gespannte Erwartung und Forderung sich weit überflügelt sieht: bleibt doch der eigenthümlichste Geist, den er diesen wunderwürdigen Formen einhaucht, das bei Weitem anziehendere, anregendere und fesselndere Element. Diese geistige Bedeutsamkeit seines Kunstwerks prägt sich aber auf das lebendigste in seiner Persönlichkeit aus. Die Affekte seines Spiels werden zu Affekten seiner leidenschaftlich aufgestürmten Seele und finden in seiner Physiognomie und Haltung den treuesten Spiegel. Das ist der Zauber, mit dem er seine Hörer und (die Frauen werden mir dieses Geständnis in ihrem Namen gestatten) vorzüglich die Hörerinnen so unwiderstehlich packt und zieht — vielleicht wohin er will!

Seine künstlerische Leistung wird zugleich eine Thatsache des Innern, sie bleibt nicht getrennt von ihm, sondern wirkt in dem mächtigen Bündnis mit dem Geist, der sie erzeugt."

vergeben! Indeß möchten wir diese Mängel an ihm nicht einmal gern missen, höchstens sie mildern. Sie bestimmen mit den eigenthümlichen Reiz seiner Individualität; nähmen wir sie ihm, so fürchten wir, er möchte vollkommen sein. Doch die Vollkommenheit ist auf Erden nicht heimisch; vielleicht wäre sie gar langweilig. Wir sollen sie, das ist unser Verhängnis, ewig erstreben, niemals erreichen. So wollen wir es auch Liszt vergeben, wenn er sie nicht besitzt. Und doch besitzt er sie: in Einzelheiten! Was überträfe den Reiz seiner Verzierungen, die leichten duftigen Blüthen gleichen? was die Gewalt seiner rollenden Passagen, wenn sie aus dunkler Tiefe heraufbrausen? was die schwindelnd raschen Oktavengänge, die unverfolgbaren Akkordketten in Doppel- und Tripelgriffen beider Hände, die Grazie seiner Melodie, die tiefe Wehmuth, den Adel derselben, wo er sie frei hält von dem Hyper-Romantismus, der in Paris ihn nervenreizend angehaucht hat?" —

„Das Wie seines Spiels ist immer uns noch schöner gewesen, wie das Was erstaunenswürdig! Bei vielen verschmilzt sich beides: so bei der metallenen Macht seines Fugenspiels, wo die Schwierigkeit der Aufgabe mit der wundervollsten Lösung im steten Wettkampf bleibt."

Liszt's Fugenspiel war das Erstaunlichste, was auf dem Klavier nach dieser Seite hin je vollbracht worden ist. Ohne an dem Buchstaben der ehernen Objektivität der alten Meister zu rütteln, ohne sich ihnen in dogmatischer Sklaverei zu unterwerfen, verstand er ihren Geist lebendig zu machen wie keiner. Von seinem Vortrag der „Chromatischen Phantasie und Fuge" Joh. Seb. Bach's, diesem merkwürdigen Gebilde, dem gleichsam eine Prophezeihung auf die Musik des neunzehnten Jahrhunderts in den Mund gelegt ist, berichtet Rellstab:

„In der phantastischen Einleitung verband sich der feurigste Aufschwung, eine wahrhaft stürmische Rapidität der Passagen mit der klarsten Deutlichkeit; und in der Fuge entwickelte sich jene angedeutete Ruhe zur Ausprägung des großartigsten Styls."

Von dieser Ruhe aber bemerkt er, daß sie die der „völligsten Beherrschung aller aufregenden Gewalten der Leidenschaft, die positive der überlegenen Kraft" sei. [1]) Außer dieser Komposition Bach's hatte der Künstler die Kühnheit, zwei der riesigen Orgelfugen in A- und Emoll (Pedal und Manual) dieses Meisters, — der späteren Kollektion:

---

1) Hans v. Bülow's Ausgabe der „Chromatischen Phantasie" 2c. von J. Seb. Bach dürfte, nebst Liszt's Klavierübertragungen der Orgelfugen Bach's, dessen Auffassung am schärfsten darlegen.

Sechs Praeludien und Fugen
für die Orgel [Pedal und Manual] von J. Seb. Bach[1])

angehörend — auf dem Klavier vorzutragen, wobei meistens die beiden Manualstimmen die rechte, das Pedal die linke Hand übernahm, ohne dabei das Pedal des Klaviers zu gebrauchen. Trotz dieser ungeheuerlichen Schwierigkeiten war die Stimmführung, selbst in den Mittellagen, von einer Klarheit und Durchsichtigkeit, der Vortrag des Ganzen von einer Kraft und Größe des Ausdrucks, daß diese Leistung einem Wunderwerk gleich kam.

Von Händel spielte er in gleich bedeutender Auffassung die Fuge in Emoll und das Thema mit Variationen aus der Dmoll-Suite. —

Das phänomenale Gedächtnis, welches der Künstler während seiner Berliner Koncerte dokumentirte, versetzte die Berichterstatter fast nicht minder in Erregung als seine Vorträge selbst, die dort (nach Rellstab) aus achtzig Kompositionen, darunter gegen fünfzig auswendig gespielten,[2]) bestanden — eine Zahl,

---

1) Edirt 1852: C. F. Peters, Leipzig.

Liszt hatte 1842 mit der Übertragung der Orgelfugen nur einen „Versuch" machen wollen — wie er selbst mir erzählte —, ob eine Möglichkeit vorhanden sei, sie dem Klavier zu übergeben, ohne ihren großartigen Charakter und die Stimmführung zu verwischen. Die Manuskripte lagen Jahre hindurch in einem seiner Portefeuilles, bis sie Dehn aufstöberte und in Liszt drang sie zu veröffentlichen. Vermehrt erschienen sie hierauf im Stich.

Noch eine Orgelfuge bearbeitete er in späterer Zeit für die Große Pianoforteschule von Lebert & Stark:

1868: **J. Seb. Bach's Orgelphantasie und Fuge in Gmoll.**
(Einzelausgabe: Berlin, F. Trautwein (M. Bahn.)
Dem Professor Sig. Lebert gewidmet.

2) Die auswendig gespielten Kompositionen waren, soweit sie sich nach der Tagespresse verfolgt feststellen ließen,

von Bach:	Chromatische Phantasie und Fuge,
	Präludium u. Orgel-Pedalfuge in Amoll,
	„ „ „ „ „ Emoll,
	„ „ Fuge in Cismoll (Wohltemp. Kl.);
„ Händel:	Fuge in Emoll;
	Thema mit Variat. (Dmoll-Suite);
„ Scarlatti:	Sonate,
	Katzenfuge;
„ Beethoven:	Sonate in Cismoll,
	„ „ Dmoll,
	„ „ Fmoll,

die sich möglicherweise verdoppeln und verdreifachen ließe, wollte man die Kompositionen seiner Privatvorträge in prima vista und

von Beethoven:	Sonate in Asdur,
	„ „ Bdur (op. 106).
	Esdur-Koncert,
	Cmoll- „ ,
	Phantasie mit Chor;
„ Beethoven-Liszt:	Scherzo, Gewitter u. Finale der Pastoral-Symph.,
	Trauermarsch der Cmoll-Symphonie,
	Adelaide;
„ Hummel:	Septett,
	Oberon's Zauberhorn;
„ Moscheles:	Etüden;
„ Weber:	Momento capriccioso,
	Koncertstück,
	Asdur-Sonate,
	Aufforderung zum Tanz;
„ Schubert-Liszt:	Erlkönig,
	Ave Maria,
	Ständchen,
	Lob der Thränen;
„ Rossini-Liszt:	Tell-Ouvertüre,
	Tarantelle,
	La Serenata e l'Orgia;
„ Paganini-Liszt:	La Campanella, Etüde,
	Carneval von Venedig, Etüde;
„ Mendelssohn:	Capriccio in Fismoll;
„ Chopin:	Etüden,
	Mazurken,
	Valses;
„ Liszt:	Don Juan-Fantasie,
	Robert- „ ,
	Lucie- „ (Andante),
	„ „ (Marcia e Cavat.),
	Niobé- „ ,
	Sonnambula- „ ,
	Puritani- „ ,
	Norma- „ ,
	Lucrezia Borgia „ ,
	Hugenotten- „ ,
	Valse a Capriccio (Nr. 3),
	Heil Dir im Siegerkranz!,
	Polacca (Puritani),
	Valse di Bravura,
	Galop chrom.,
	Au lac de Wallenstadt } Schweizer-Album,
	Au bord d'une source }
	Ungarische Melodien,
	Ungarischer Marsch (Dmoll),
	Mazeppa.

Hexameron.

aus Partituren hinzurechnen. Seine Privat-Koncerte kamen mehrmals seinen öffentlichen gleich, wie z. B. (am 9. Febr.) eine Matinée, die er den sämmtlichen Mitgliedern des königl. und königstädtischen Theaters, der königl. Kapelle, des Ballets u. a. gab, bei der 7—800 Zuhörer anwesend waren und er ohne Mitwirkung eines andern Künstlers das Beste seiner Kunst darbot. Oder auch jene denkwürdigen Abendunterhaltungen, die zuerst bei dem Prinzen von Preußen (Kaiser Wilhelm I.), dessen Gemahlin (Kaiserin Augusta), die Urheberin derselben, auch geistig die Tochter ihrer hochstehenden Mutter Marie Paulowna war, stattfanden; dann bei Mada'me Beer und schließlich bei dem geistvollen Friedrich Wilhelm IV. im weißen Saale des kgl. Schlosses gegeben wurden. Zu denselben war Alles geladen, was zur geistigen Tafelrunde Berlins gehörte: der greise Alexander von Humboldt, Varnhagen von Ense, Meyerbeer, Mendelssohn, die Unger-Sabatier, Bettina, Charlotte v. Hagn u. A. In Liszt's Vorträgen ruhte ihr Hauptreiz. Er war die stützende Kraft, die auch die Begleitungen übernahm. So wurde z. B. der vierte Akt der „Hugenotten" von Meyerber, die in Berlin noch der Aufführung entgegengingen, am Klavier aufgeführt. Liszt vertrat hiebei den instrumentalen Theil und spielte ihn aus der Partitur „jede Hand ein Orchester". In einer dieser Soiréen war es, daß Liszt's „Loreley" durch Mme Unger-Sabatier zum Vortrag kam.[1])

Die ersten zehn seiner öffentlichen Koncerte gab Liszt im Saale der Sing-Akademie. Schon nach dem ersten war der Eindruck, den er hervorrief, ebenso bedeutend, wie für die ferneren Koncerte entscheidend. Die geistige Elite, an ihrer Spitze der König und andere Mitglieder des königl. Hauses, besuchten sie regelmäßig. Der Zudrang wurde so groß, daß die Räume der Sing-Akademie die Herbeiströmenden nicht mehr fassen konnten. Nun siedelte der Künstler in das königl. Opernhaus über.

Bei den vier Opernhaus-Koncerten wirkte die Hofkapelle mit. Nach der Bestimmung des Königs traf man für dieselben besondere Vorkehrungen. Ähnlich wie in Weimar wurde ein von der Bühne aus ins Orchester gehender Vorbau errichtet, auf dem die Flügel standen, deren Liszt sich für den Abend bediente. Das Personal des besetzten Orchesters hatte auf der Bühne amphitheatralisch geordnet

---

1) Kapitel IX., S. 136.

seinen Platz erhalten.[1]) War hierdurch ein größerer Raum gewonnen, so schien es auch, als ob mit ihm und mit dem zahlreichen imposant ringsum vor und über ihm geordneten Auditorium sein Genius noch mächtiger ihn ergriffe und über alle Schranken höbe. Bald im Wettkampf mit dem volltönigen Orchester, bald souverän es beherrschend oder mit ihm liebkosend, dabei wie von einem Heere unsichtbarer Victorien umwogt, schien die Musik selbst in ihrer Gewalt und Schönheit sich in seiner Person zu offenbaren. Von einem Beifall als bewußte Äußerung des freien Willens seitens seiner Hörer war keine Rede mehr. Wie von einem geistigen Sturmeswirbel erfaßt, begleiteten sie ihn, den „Rattenfänger von Hameln", wie er in jenen Tagen oftmals genannt wurde, auf seinen Siegeszügen, um in einen endlosen Jubel auszubrechen und Lorbeeren zu streuen.

Mehrmals dankte er durch Improvisationen über Themen aus der eben vorgetragenen Komposition. Doch zeigen auch manche seiner Programme als Schlußnummer eine „freie Phantasie", deren Themen das Auditorium in Vorschlag brachte. Meistens wählte er — wie auch bei seinen Koncert-Fantasien über Opernmotive — solche, die in entschiedenem Kontrast zu einander standen. In seinem siebenten Koncert (am 23. Januar) z. B. verflocht er die russische Nationalhymne mit Kaspars Trinklied aus dem „Freischütz". Ein drittes Thema, das er gewählt hatte, die „Romanesca", eine Melodie des 16. Jahrhunderts, die in jener Zeit, da die musikhistorischen Forschungen noch im ersten Werden standen, Mode war, ließ er bald wieder fallen, ohne sie aber innerlich aufgeben zu können.[2]) Publikum und Kritik waren gleich hingerissen. „Wahrlich" — schrieb ein Referent an die Allgem. Musik. Ztg.[3]) — „Liszt müßte bei seinem Reichthum an Erfindungskraft und der ihm eigenen harmonischen Kenntnis öfter freie Phantasien vortragen!"

In einem andern Koncert — für die Gebrüder Ganz am 28. Februar — trat er auch als Dirigent auf. Er dirigirte Beethoven's Cmoll-Symphonie und die Ouverture zu Spontini's „Olympia" — „wohl mit heftigen Gestikulationen, aber sehr feurig

---

1) Diese amphitheatralische Aufstellung auf der Bühne brachte der Meister öfter in Anwendung; auch bei der Beethoven-Feier 1870 in Weimar.

2) Siehe Schluß dieses Kapitels.

3) 1842, Nr. 7, S. 144.

und im Geiste der Komposition.“ [1]) — Somit lernten die Berliner den Künstler nach allen Seiten hin kennen und nach jeder als eine eigenartige, mit sich fortreißende Erscheinung: als Virtuosen, als Interpreten des Kunstgeistes aller musikalischen Nationen, obenan der deutschen, als Komponisten, als Improvisator, als Dirigenten.

Unter den Koncerten waren einige, die den Berlinern von besonderem Werthe waren. Das vierte Koncert in der Sing-Akademie (am 9. Januar) brachte ihnen eine „ernste, ergreifende Überraschung.“ Der Künstler führte ein ganz in Vergessenheit gekommenes Quartett ihres einstigen Lieblings, dessen Ritterlichkeit und Melancholie den Frauenherzen so gefährlich war, der — Musensohn und Held zugleich — der Befreiung Deutschlands mit zum Opfer fiel: ein Quartett des Prinzen Louis Ferdinand [2]) vor. Nur in mündlicher Überlieferung mochte sich bei Einigen die Kunde von dem Eindruck erhalten haben, welchen die musikalischen Erzeugnisse dieses Prinzen zur Zeit ihrer Entstehung hervorgebracht hatten und von dem ein Gedicht des Tyrtäos der deutschen Freiheitskämpen, Theodor Körner's: „Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand“ beredt spricht. Hat auch Körner weniger die Tonmuse des Prinzen selbst charakterisirt als den stürmischen Gefühlen Ausdruck gegeben, welche in jener hochbewegten Zeit die jungen Helden durchglühten, so lebte doch etwas von jenem kampfbereiten Todesmuth, der den Freiheitsgesängen der „Lützower“ innewohnte, in der Musik des Prinzen: aber verklärt in Melancholie und Todesahnung. Auch mit „Leyer und Schwert“ war Louis Ferdinand verknüpft. In feiner Inspiration legte Karl Maria von Weber diesen von ihm komponirten Liedern Motive aus obengenanntem Quartett des Prinzen zu Grunde und verflocht so auf das sinnigste das Schicksal der beiden Dichter und Helden mit ihrer Zeit.

Wie nun jetzt die Berliner jenes Quartett hörten, in einer Ausführung so einfach, so edel und traurig, da wurden die Überlieferungen und die Gestalt ihres Lieblings wieder lebendig. Nicht nur die Königsfamilie, sondern das ganze Auditorium war ergriffen von dem edel auflodernden Feuer, der schwermüthigen Grazie dieses Werkes, das so ganz der Abdruck schien von dem Wesen seines

---

1) Allg. Musik. Ztg. 1842, Nr. 14, S. 293.

2) Prinz Louis Ferdinand war musikalisch ein Schüler Berger's.

hohen Komponisten. Familien-, wie die mit dem angestammten Königshaus verwachsenen Volksgefühle waren von dieser Aufführung gleich tief bewegt und gaben dem Koncert den Charakter einer wehmüthigen Gedenkfeier.

Die königliche Familie, insbesondere Friedrich Wilhelm IV., der Prinz und die Prinzessin von Preußen, welche der Erscheinung des Künstlers ein königliches Verständnis entgegentrugen, wandten ihm ihre Sympathien noch herzlicher zu — wie sehr, geht aus dem Andenken hervor, welches die Prinzessin, mit Zustimmung ihres hohen Gemahls, ihm überreichen ließ. Es bestand aus einer Sammlung der Kompositionen des Prinzen Louis Ferdinand und einer Flötenkomposition in der Handschrift Friedrich's des Großen, von ihm selbst komponirt[1]) — beides zusammen gleichsam der musikalische Dank des Königshauses gegenüber dem Künstler, der das künstlerische Talent dieses Königshauses öffentlich anerkannt hatte.[2])

In einem anderen Koncert — am 19. Februar — bereitete der Künstler dem König eine öffentliche Ovation aus dem Stegreif. Friedrich Wilhelm IV., eben erst von seiner englischen Reise zurückgekehrt, erschien in seiner Loge und folgte mit großer Aufmerksamkeit den Vorträgen des Künstlers. Als nach einem derselben der Beifallssturm sich nicht legen wollte und auch der König immer von neuem ihm applaudirte, setzte er sich an den Flügel und intonirte, sein Jupiterhaupt zum König emporgewandt: „Heil Dir im Siegerkranz!“ Wie elektrisirt wandte sich das ganze

---

1) Über diese Gabe schrieb mir Liszt vor Jahren:

„Bei dieser Gelegenheit hatte ich die Ehre andere musikalische Werke des „Prinzen Louis Ferdinand der Frau Prinzeß von Preußen zu erwähnen. Allerhöchstdieselbe erfreute mich mit dem außergewöhnlich kostbaren „Geschenk der bei Mesdemoiselles Erard in Paris edirten Werke des „Prinzen Louis Ferdinand, welchen J. K. H. die Prinzeß von Preußen „das Autograph des Flötenkoncerts von Friedrich dem Großen (Principal- „und Begleitungsstimmen von seiner Hand geschrieben) gnädigst beifügte.

„Beide Geschenke sind, in dem mir anno 42 in Berlin zugestellten violetten „Sammet-Schmuckkästchen, seit 25 Jahren in Weimar aufbewahrt.

„Meine Danksagung dafür erneuerte ich der Prinzessin von Preußen „(anfangs der 50er Jahre) durch die Widmung der Elegie sur des motifs „du Prince Louis Ferdinand de Prusse.“

2) Welche kleinliche Auffassung diese hochherzige Gabe erfuhr, geht aus mancher Bemerkung der Presse jener Zeit hervor. Hierher zielt die gehässige Bemerkung in der „Allgem. Musik. Zeitung“ über die „Vornehmen“. (Siehe S. 154.)

Auditorium zur Königsloge und schloß sich im lautesten Jubel der Huldigung an.

Nicht minder erregt verliefen drei Koncerte, von Liszt scherzend „Vorlesungen" genannt. Sie waren der studirenden Jugend gewidmet. Bei ihr hatte er eine Begeisterung erweckt, die zu solchem Sturm anschwoll, daß, als er nach einem Koncert, um nach Hause zu fahren, seinen Wagen bestieg, die Studentenschaft die Pferde ausspannte und ihn unter lautem Hochruf der umstehenden und bis zum Hôtel sie begleitenden Volksmassen nach Hause fuhr. Aber auch beispiellos hatte der Künstler seine warme Theilnahme für die geistig strebende Jugend an den Tag gelegt. Kaum war von Rellstab ein Wort gegen ihn gefallen, daß die unbemittelten Studenten ihm dankbar wären, wenn er Billete zu ermäßigtem Preis ihnen verabfolgen ließe, als er es sogleich aufgriff und „ein, zwei, drei Koncerte in der Universitätsaula zu zehn Silbergroschen" zu geben sich erbot. Aber nicht allein den Studirenden, auch Unbemittelten aller Stände standen diese Koncerte — das dritte fand im Saale des Opernhauses statt — offen. Den Ertrag dieser Zehngroschen-Koncerte übersandte er der Universität für ihre „unbemittelten Studirenden".

Wie diese Einnahmen dieser Koncerte, wurden noch andere von ihm humanen Zwecken bestimmt. Unter einundzwanzig Koncerten, die er veranstaltet hatte, waren nur zwölf für ihn selbst, und selbst die Einnahme dieser wanderte zum größten Theil den Weg der Mildthätigkeit, ohne daß er dabei den an ihn gerichteten Forderungen hätte genügen können. Während der letzten Wochen seines Berliner Aufenthaltes mußten über tausend Briefe mit Bitten um Geld verbrannt werden! Er gab, so viel er konnte, d. h. so weit es reichte. Aber nicht nur, daß er gab, machte ihn bei allen Bevölkerungsklassen populär und erwarb ihm eine enthusiastische Liebe, sondern auch wie er gab. Rücksichts-, schonungsvoll, diskret fand er für seine Hülfe stets eine Form, die den Nehmenden zugleich ehrte. Außer den drei „Vorlesungen" war ein Koncert (das vierte in der Sing-Akademie) für den Kölner Dombau — ein Steckenpferd Fr. Wilhelm's IV. —: drei waren für Kunstgenossen (für die Gebrüder Ganz, Nina Morea und Pantaleoni); eines im Opernsaal für Berliner Wohlthätigkeitsanstalten, welches allein Thl. 1794[2])

1) N.-M. 5382 —. Siehe „Allgem. Musik. Ztg." 1842, Nr. 291.

eintrug. Von den vier Koncerten im königl. Opernhaus bestimmte er ebenfalls ein Drittel der Einnahme für ähnliche Zwecke.

In den Hallen der Loge Royal-Yorke erklang ebenfalls sein Spiel zum Preise der Humanität (am 8. Febr.). Hierauf wurde dem Künstler unter dem Präsidium des Prinzen Wilhelm (Kaiser Wilhelm I.) der zweite Grad, der „Gesellengrad" des Maurerbundes ertheilt.[1])

Bei dieser Gelegenheit toastete Liszt unter rauschendem Beifall auf den „Prinzen der Maurer".

Neben seiner außerordentlichen Erscheinung als Künstler, war es seine universelle Bildung, der Blitz seiner Einfälle, sein vornehmer Charakter, welcher Liszt zu allen Rang- und Bildungsklassen Berlins in Beziehung brachte.

„Wer den Künstler, den Virtuosen als solchen nicht zu würdigen vermochte", — berichtet Rellstab hierüber — „der war elektrisch berührt von dem Feuergeist in ihm oder gefesselt durch die wunderbare Mischung von Stolz und Milde des Charakters, von Adel, Grazie und Kindlichkeit seines Wesens."

Er verkehrte mit Rauch, Cornelius, Dr. Förster, Varnhagen, Alex. v. Humboldt u. A. Stundenlang war er bei Bettina von Arnim, über deren geistvollem Geplauder er die schöne, von ihm vielfach ausgezeichnete Charlotte von Hagn vergaß. Vor allem aber überschüttete ihn die preußische Königsfamilie, öffentlich wie privatim, mit den ausgesuchtesten Gunstbeweisen, wie schon das Musikaliengeschenk der Prinzessin es ausspricht. Fr. Wilhelm IV. vertrat die Öffentlichkeit. Seine Schätzung des Künstlers war stichhaltig und, als er dem Orden Pour le mérite eine „Friedensklasse" für Gelehrte und Künstler hinzufügte, gehörte der Name Franz Liszt zu den ersten, die er aufzeichnete. „Er war des Königs entschiedene Wahl und keine Einwendungen fruchteten," schrieb unterm 26. Juni 1842 Alex. von Humboldt an Varnhagen.[2]) Für die ihm gewordene Auszeichnung antwortete der Künstler dem Monarchen mit der Widmung seines feurigen Männerchores: „Was ist des Deutschen Vaterland?" Der Prinzessin brachte er Dank und Huldigung durch

1) Den „Meistergrad" erhielt Liszt im Jahr 1870 von der „Loge zur Einigkeit" zu Budapest. — Im Orden Zürich (1845) wurde er zum Ehrenmitglied der Loge Modestia cum Libertate ernannt.

2) „A. v. Humboldt's Briefe an Varnhagen" S. 121.

das ihr dedicirte „Buch der Lieder“, dessen das vorige Kapitel bereits gedacht hat.

Vor der Ordensverleihung hatte ihm der König nach einem Koncert im Opernhaus einen kostbaren Brillantring durch seinen Adjutanten überreichen lassen. Brillanten waren das bei jedem Virtuosen gebräuchliche Geschenk des Hofes. Liszt stand höher als alle Virtuosen; das wußte er, das wußte die ganze Welt. Dazu vertrat er den Künstler- und Virtuosenstand, für dessen höhere Stellung er eingetreten war. Das Geschenk des Königs aber reihte ihn ein in die Allgemeinheit. Das reizte ihn und er empfand es als eine Beleidigung. Zornig warf er das kleine Etui in die Koulissen und stieß hervor: „Ich brauche ja so etwas nicht!“

Noch ehe der Kavalier den Vorgang begriff, sprang eine Dame aus den Koulissen hervor und reichte ihm das Etui mit dem Ausruf: „Herr Liszt, — aus lauter Freude lassen Sie die Freude aus den Händen fallen!“ Diese Geistesgegenwart Charlotte von Hagn's rief seine Besonnenheit ebenso schnell zurück und sich gegen den Kavalier wendend sprach er: „Majestät sind sehr gütig gegen mich.“ Vor der gefeierten Schauspielerin aber verbeugte er sich ehrerbietig und zog ihre Hand an seine Lippen, indem er sagte: „So eine wohlthätige Hand muß man segnend küssen.“ Das Etui aber nahm er nicht. Bei seiner Abreise übergab die Künstlerin dasselbe seinem Sekretär Belloni.

Einem andern kleinen Vorgang wohnte Varnhagen bei der Prinzessin von Preußen bei. Es sollte eine Soirée hier abgehalten werden und der Künstler machte der Prinzessin seine Aufwartung. Sie empfing ihn huldvollst, unterhielt sich lange lebhaft mit ihm und führte ihn schließlich gegen alle Hofetiquette in den Saal, in dem musicirt werden sollte, zur Probe des Instrumentes. Es war ein kalter Tag, Eis an den Fenstern. Der Weg führte über lange Korridore, die nicht geheizt wurden. Trotzdem geleitete sie ihn, der Künstler entblößten Hauptes ihr ehrerbietig zur Seite, hinter ihnen die Kavaliere, unter ihnen Varnhagen. Letzterer hörte mehrmals, wie die Prinzessin dem Künstler gebot: „Setzen Sie auf, Herr Liszt — Sie werden sich erkälten!“ Er aber schritt, den Hut in der Hand, weiter. Im Saal, als er sich zum Probiren des Flügels setzte, stellte er den Hut nach seiner Gewohnheit unter den Stuhl; unversehens, vielleicht auch absichtlich, stieß er mit dem Fuß an ihn, und er rollte über den spiegelglatten Boden fort.

„Der Hut — der Hut!" rief die Prinzessin.

„„Königliche Hoheit,"" entgegnete er aufspringend und sich tief vor ihr verneigend, „„was soll der Hut, da ich über so viel Güte schon kopflos bin?"" —

Noch ein anderer Vorfall, der in der königlichen Familie spielte, dürfte hier Platz finden.[1]) Liszt kam damals öfter mit einem Baron Rosenberg zusammen, der durch seine Brieftauben-Kultur, sowie als glücklicher Spieler bekannt war. Plötzlich ging das Gerücht — auch die Presse nahm es auf —, er habe Liszt ruinirt. Dieser selbst hatte keine Ahnung davon. Da eines Abends wurde er, wie öfter, in das Palais der Prinzeß Wilhelm befohlen. Er glaubte zum Vorspielen. Als er zu der ihm bestimmten Zeit eintraf, befremdete es ihn, daß keine Lakaien da waren; die Korridore waren dunkel, alles still. Er wurde in das Wohnzimmer der Prinzeß geführt. Sie saß bei einer Lampe und las, das Zimmer war matt beleuchtet. Sie begrüßte ihn freundlich, freute sich ihn wohl zu sehen — von Vorspielen keine Rede. Dagegen erkundigte sie sich immer eindringlicher, ob ihm wirklich nichts fehle, ob er nicht „Freunde bedürfe": er habe einen „Verlust" gehabt. Liszt hatte erst an diesem Tage gute Nachrichten von seiner Mutter erhalten, ihm war kein Todesfall bekannt. „Nein," sagte er darum immer erstaunter. Da sagte die hohe Dame plötzlich, ohngefähr wie folgt:

„Ich weiß schon, Herr Liszt, Ihr Stolz läßt es nicht zu darüber zu reden, allein mein Bruder hat es mit mir besprochen. — Sie wissen, wie er und meine Mutter[2]) Sie schätzen! — Dieses Portefeuille Ihnen eingehändigt, das wird Sie aus Ihrer Verlegenheit und von Rosenberg befreien!" Dabei reichte sie ihm ein Portefeuille hin, das 20,000 Thaler enthielt. Nun klärte sich die Sache auf und die Prinzessin erfuhr, daß er, einem Gelübde getreu, nie um Geld spiele und das Gerücht eine Finte sei. Diese Güte und Delikatesse seitens der königlichen Familie aber bewegte ihn tiefer als alle öffentlichen Auszeichnungen. Gegen Andere schwieg er darüber; es hätte ihm Reden eitel Prunk gedünkt.

---

1) Diese Episode erzählte mir Liszt im engsten Kreise bei einer Whistpartie, gelegentlich eines Besuches, den er mir in Nürnberg abstattete.

2) Die Großfürstin Maria Paulowna und der spätere Großherzog Karl Alexander.

Neben dem legendarischen Ruin des Künstlers nestelte sich eine Unmasse von Erfindungen an seinen Namen; auch Mißbrauch. So erschien gerade in den Tagen seiner größten Feier ein „Sendschreiben Liszt's aus Berlin" an den Redakteur der „Rheinlande" (Dr. Friedr. Wiest),[1]) datirt 28. Januar, welches die Berliner musikalische Welt und Gesellschaft, darunter auch seine Freundin Charlotte v. Hagn, deren kleines Gedicht:

> Dichter, was Liebe sei, mir nicht verhehle!
> „Liebe ist das Athemholen der Seele."
> Dichter, was ein Kuß sei, Du mir verkünde!
> „Je kürzer er ist, um so größer die Sünde."

er in jenen Tagen musikalisch verewigte,[2]) mit Witz und Spott im höheren Kneipenstil übergoß. Der Berliner Dichter und Humoreskenschreiber Ad. Glasbrenner hatte sich diesen Koboldscherz hinter seinem Rücken erlaubt. In den musikalischen Kreisen, besonders in denen der von ihm bewitzelten Personen, wirkte er sehr verstimmend. Als Liszt auf einer Assemblée der Mme. Beer erschien, empfing man ihn kühl; selbst die ihm befreundeten Künstlerinnen Unger-Sabatier und Charlotte von Hagn waren steif. Befremdet hierüber forschte er nach, erfuhr den Grund und war ebenso erstaunt, wie die Gesellschaft empört. Er erklärte, daß das Sendschreiben nicht von ihm stamme, war aber verletzt, daß man nur einen Augenblick glauben konnte, er sei solchen Verraths gegen seine Freunde fähig. Charlotte v. Hagn, höchst aufgeregt, rief ihm zu:

„Sie müssen widerrufen!"

„„Ich muß?!"" entgegnete er stolz, „„das Sendschreiben ist nicht von mir — ich widerrufe nicht."" Und er widerrief nicht.[3])

Trotzdem war in der Augsburger „Allgem. Zeitung" Anfang März zu lesen:

> „Im Auftrag des Herrn Franz Liszt erkläre ich, daß demselben der mit seinem Namen unterzeichnete Artikel des Mainzer Blattes „Das Rheinland" Nr. 18 vom 10. Febr. 1842 seinem ganzen Umfange nach völlig fremd ist.
>
> Berlin, am 1. März 1842.
>
> G. Belloni, Sekr. des Herrn Fr. Liszt."

---

1) „Das Rheinland", Mainz. 1842, Nr. 18, 10. Sept.

2) „Sechs Lieder für eine Singstimme", siehe Kapitel „Nonnenwerth" II.

3) Mystifikationen, wie die erzählte, blieben nicht vereinzelt. Zu Anfang

Von diesem Widerruf wußte dieser jedoch ebenfalls nichts. Fürst Felix Lichnowsky hatte für ihn gehandelt und dadurch den Schatten, der durch die stolze Schweigsamkeit seines Freundes auf dessen Charakter fallen mußte, hinweg gewischt. — In Berlin waren die Beleidigten versöhnt und Liszt's Ehre in der Öffentlichkeit wieder hergestellt.

So lange Liszt in Berlin war, drehte sich alles bis hinab zu den untersten Volksklassen um ihn. Er war ebenso im Munde der Eckensteher und Schustersfrauen, wie er der künstlerische und gesellschaftliche Glanz der Oberschichten war.[1])

Koncerte, Aufführungen im Opern- und Schauspielhaus, Privatgesellschaften hatten nur Reiz, wenn er zugegen war. Wie vormals in London, konnte man auch in Berlin Koncertanzeigen lesen mit der Bemerkung: „Herr Liszt wird zugegen sein."[2]) Familien, die er besuchte, bewahrten Tassen und Gläser, aus denen er getrunken, als Reliquien. Wo man ging und stand, hörte man den Namen „Liszt." Der Anekdoten kursirten zahllose, überall erzählte man sich kleine Ereignisse, Aperçus von ihm — für die Armen war er dabei der Deus ex machina, für die Frauen ein Magier, für die Künstler ein König.

Den Künstler zu ehren — das schien der eine Gedanke, in dem ganz Berlin sich fand. In einer außerordentlichen Plenarsitzung ernannte ihn die königl. Akademie der Künste zu ihrem Mitglied; die Akademie für Männergesang — unter Leitung von Fr. W. Wieprecht und Flodoard Geyer entstanden — wählte ihn zu ihrem Ehrendirektor. Es reihte sich Fest an Fest. Alle Stände waren hierin von einem Wetteifer ergriffen und selbst die Vorstände der Wohlthätigkeitsanstalten suchten ihm Überraschungen zu bereiten. Zu letzteren zählt ein Morgenbesuch von Einhundert Kindern, von denen keines über sechs Jahre alt war; geführt von dem Major von Plehwe (dem Vorsteher der verschiedenen Berliner Kinderanstalten) waren sie zu ihm gekommen,

---

der siebziger Jahre tauchte eine solche, sogar in Broschürenform in Frankreich auf (»Souvenirs d'un Pianiste«). In jüngster Zeit (1886) las man Citate aus dieser Schrift als „Aussprüche" des Meisters in deutschen Zeitungen; auch droht eine deutsche Ausgabe dieser Broschüre — alles im guten Glauben, sie sei von ihm verfaßt. Der Meister selbst war sehr wild bei ihrem Erscheinen, und nannte sie mir und Andern gegenüber ein „gemeines, untergeschobenes Machwerk."

1) Varnhagen v. Ense's „Tagebücher" II. Bd.

2) „Vossische Zeitung" Nr. 13.

um ihm im Namen der tausend andern Kinder für eine Koncerteinnahme, die er ihnen zugesandt hatte, zu danken. Eine große Anzahl anderer Kinder, Knaben der Malmène'schen Erziehungs-Anstalten, von ihren Lehrern geführt, schlossen sich jenen an. So standen sie im Halbkreis im Saale des Hôtel de Russie ihres Wohlthäters harrend. Die Direktoren hatten sich in seinen Salon als Deputirte begeben, um ihn in den Saal zu bitten. Bei seinem Eintritt zwitscherte es aus hundert Kinderkehlen: „Lobt froh den Herrn, ihr jugendlichen Chöre." Der Major von Plehwe dankte hierauf dem Künstler im Namen der Vereine. Nun nahten sich ihm vier der Kleinen, sagten mit ihren Silberstimmchen einen Spruch, boten ihm Kränze und streuten ihm Blumen. Liszt war so ergriffen, daß er sprachlos die Kleinen an sich zog und herzte. Nun kamen noch die Malmène'schen Knaben und sprachen auswendig Verse, denen ein Spielliedchen von allen Kindern ausgeführt folgte. Eine Stelle desselben erregte große Heiterkeit und blieb dem Künstler lebenslänglich im Gedächtnis. Während die Stimmchen zwitscherten: „die sind uns zum Spielen gegeben," flogen alle Ärmchen in die Höhe und die tausend kleinen Finger spielten in der Luft. Diesen Morgenbesuch beschloß ein Spiellied der Knaben — ein scherzhaftes Koncert ohne Instrumente. — Von hier datirt das Interesse für die Kindergärten, welches Liszt in Zukunft oft bethätigt hat.

Große Dimensionen und den Charakter städtischer Feier nahm ein Festmahl an, welches am 18. Februar im Jagor'schen Saal dem Künstler von einem glänzenden Flor wissenschaftlicher, künstlerischer und städtischer Notabilitäten — unter ihnen Namen, die unser Jahrhundert durchklingen —, denen sich zahlreiche Kunstfreunde anschlossen, gegeben wurde. Dreihundert Couverts bedeckten die Tafel.

Als die Gäste den Saal, in welchem sinnvoll eine bekränzte Victoria aufgestellt war, betraten, empfing sie Liszt's Ungarischer Marsch (D moll). Dem Künstler war Graf Redern, der General-Intendant der Königl. Schauspiele, und Dr. Dieterici, der Rektor der Universität, zur Seite gegeben. Nach dem officiellen Toast auf König und Königin begrüßte Dr. Förster (der Historiker) in gebundener Sprache den Ehrengast. Dieser ergriff das Wort und sprach aus, wie sehr es ihn mit Stolz erfülle gerade von Berlin, dem Zentrum des geistigen und künstlerischen Deutschlands, mit

solchem Wohlwollen aufgenommen worden zu sein. Nicht als von ihm verdiente — sagte er — nehme er die Ehrungen an, vielmehr als noch zu verdienende, und schloß mit einem Hoch auf die „Geistesherrschaft der Künste und Wissenschaften in Berlin.“ Es folgte Toast auf Toast, die, wie brennende Raketen, einer am andern sich entzündeten. Der Abgeordnete der Studirenden dankte Liszt für seine Unterstützung der studirenden Jugend.

„Jugend!“ rief dieser dagegen in noch selbst jugendlicher Aufregung aus — „nichts ist mir so theuer wie die Jugend und ihre warmen, aufwallenden Gefühle — allem jugendlichen Streben in Kunst, Wissen und Leben, der Jugend überhaupt ein Lebehoch!“

O'Etzel, der Deputirte der Freimaurer, spann den Gedanken weiter und dehnte ihn aus auf die „Jugend in allen Formen, auch auf die mit bejahrtem Herzen und ergrautem Haupt.“ Immer höher schlugen die Wellen in geistiger Brandung und sprühten ihre Lichtfunken über die Tafelrunde der hochbedeutenden Männer. Mendelssohn und Meyerbeer waren ebenfalls zugegen. Liszt — auf „Paulus“ und „Hugenotten“ anspielend — brachte ihnen, den „Vertretern der kirchlichen und weltlichen Macht der Tonkunst“, ein herzliches Hoch.

A. von Humboldt, verhindert persönlich zu erscheinen, versäumte ebenfalls nicht durch einige schriftlich an die Gesellschaft gerichtete Worte Glanz und Bedeutung der Feier zu mehren.

> „Wenn der edelste Charakter,“ — schrieb der große Gelehrte — „äußere Liebenswürdigkeit, anmuthige Freiheit der Rede sich den höchsten und glücklichsten Gaben des schaffenden Genies zugesellen: so hat die städtische Feier, die Sie, meine Herren, patriotisch vorbereiten, eine große Bedeutung. Der Gefeierte weiß, wie sehr ich ihm anhänge; er wird es mir daher nicht verargen, wenn ich aus Schonung für meine Gesundheit, der einsamen Ruhe etwas bedürftig, Ihre liebenswürdige Einladung für diesmal mit ergebenstem Dank ablehne.“

Die Festlichkeit selbst gipfelte in einer Ehrengabe, die Liszt von einer aus Vertretern der in Berlin gepflegten Künste zusammengesetzten Deputation, im Namen der Gesellschaft überreicht wurde. Die Deputation bestand aus dem Maler Wach, dem Architekten Stier, dem Bildhauer Rauch und den Musikern Meyerbeer und Mendelssohn. Das Geschenk bestand aus einem goldenen Medaillon, das nach einer in Paris auf Liszt geprägten Medaille, aber um vieles vergrößert, in der Berliner Hossauer'schen

Officin gearbeitet worden war. Auf der Vorderseite befand sich Liszt's Bild, unter demselben die Chiffre B.(erlin) in Brillanten. Die Rückseite trug die Inschrift:

Dem Genius,
dem Künstler von Geist und Gemüth,
dem Ehrenmanne von Gesinnung und Charakter
Franz Liszt
in dankbarer Erinnerung
an schöne Stunden frohester Begeisterung
die Kunstgenossen und Kunstfreunde in Berlin
den 18. Februar 1842.

Der also Gefeierte dankte einfach und bewegt, insbesondere für die Bezeichnung „Ehrenmann von Gesinnung und Charakter.“ Ob er — schloß er seine Rede — der Künstler sei, der eine solche Gabe verdiene, bleibe dahingestellt, auch liege das außerhalb seiner Macht; doch der Ehrenmann werde er sein und bleiben: das habe er in seiner Gewalt. —

Huldigten ihm in dieser Weise ganze Korporationen, darunter Männer, welche die Vertreter und Träger ihrer Zeit waren, so huldigten ihm die Frauen nicht minder — nur anders nach ihrer Art. Von der Bewunderung zur Liebe ist nur ein Schritt. Die Verbindung beider aber führt zum Kultus. Diesen Kultus übten die Berlinerinnen im reichsten Maße. Und da jede Form eines solchen von dem Bildungsgrad abhängig ist, dessen der Theilnehmer sich erfreut, so umfaßte er ebensoviel des Thörichten und Überspannten, wie des wahrhaft Schönen.

Wie nun der Tag seiner Abreise herannahte, gaben ihm die Studirenden Berlins ein Ehrengeleit. Am 2. März war Liszt's Abschiedskoncert im Opernhaus. Noch einmal drängte sich alles hin, ihn zu sehen und zu hören. Der Beifall war endlos. Für den folgenden Tag war seine Abreise festgesetzt worden, vorher — um 12 Uhr — gab er noch seine Matinée im Saale des Hôtel de Russie. Schon gegen elf Uhr begann eine Menschenmenge sich zu sammeln, so dichtgedrängt, daß die Koncertbesucher nur mühsam das Hôtel erreichten. Der Saal war wieder übervoll. Der Künstler erschien im Reiseanzug. Sein Wesen war ernst und still. Im Gegensatz hierzu stand der unbeschreibliche Ausbruch des Beifallssturmes, der sich nach seinen Vorträgen erhob.

Draußen schien die Sonne. Die Volksmassen hatten sich bis ins Unübersehbare gemehrt. Aus Tausenden von Kehlen erscholl der Ruf nach dem Künstler hinauf in den Koncertsaal. Er zeigte sich endlich am Fenster. „Hoch — hoch!" Wie Meeresbrausen, das sich weiter und weiter wälzt, füllte es die Luft.

Der Augenblick der Abfahrt war gekommen. Ein Wagen, mit sechs Schimmeln bespannt, stand vor dem Hôtel. Unter dem Zujauchzen der Menge wurde der Künstler zur Treppe fast hinab getragen und in den Wagen gehoben, wo er zwischen den Senioren der Universität Platz nahm. Nun setzte sich der Zug in Bewegung. Seinem Wagen folgten dreißig vierspännige mit Studirenden, geleitet von einer großen Anzahl Reitern im akademischen Festornat, zahllose andere Wagen und Berittene schlossen sich an. Der Zug nahm zunächst seinen Weg nach den Linden, bog um den Platz, der für Friedrich's des Großen Denkmal bestimmt war, und wandte sich so zur neuen Schloßbrücke zurück und dann über die Schloßfreiheit, den Schloßplatz, auf dem wie bei der Huldigung [1]) ein Volksgedränge sich befand, durch die Königsstraße dem Frankfurter Thore zu. Nicht nur die Straßen und Plätze, sondern auch die Fenster der Häuser, aus denen Kränze und Sträuße ihm zuflogen und Grüße zugewinkt wurden, waren besetzt; bis hinaus zur „neuen Welt" war die Chaussee von einer ihm zurufenden Menschenmenge bedeckt. Selbst der König und die Königin waren in die Stadt gefahren, um den Jubel zu sehen.[2])

Das Geleit währte bis zum Schloß des Herrn v. Treskow, welcher seine Räume gastfreundlich dem Feste zur Verfügung gestellt hatte. Da, wo der Weg zum Schloß abbiegt, wurden nur die zum Komitat gehörenden Wagen zugelassen; selbst diese wollte der Raum kaum fassen. Im Saale des Schlosses empfing den Gefeierten Musik — sein Ungarischer Marsch, dem sich ein an ihn gerichtetes Lied (gedichtet von Ph. Kaufmann), von allen Anwesenden gesungen, anschloß. Nachdem es verklungen, trat eine Todtenstille ein. Man hing an Liszt's Munde, der nicht sprechen wollte. Endlich brachte er mühsam hervor, „daß ihm eine Ehre widerfahren, wie eine ähnliche kaum bisher; ausgenommen in seinem Vaterland, zu Pest, an einem Abend, dessen er ewig gedenken werde."

---

1) Siehe Varnhagen v. Ense's „Tagebücher" II. Bd. S. 30.
2) " " " " " S. 1.

Nun zog er sich auf kurze Zeit zurück, trat dann nochmals in den Saal, wo die Jünglinge sich aufgestellt hatten und paarweise zum Lebewohl zu ihm traten, worauf er den Reisewagen bestieg. Unter einem letzten „Hoch!“ fuhr der Wagen von dannen. —

Rellstab nannte Liszt's Aufenthalt in Berlin „ein Ereignis des öffentlichen Lebens.“

„Man hat sich für ihn begeistert“, — schrieb er — „nicht weil er der größte aller Virtuosen, sondern weil er überhaupt eine geistige Erscheinung außerordentlichster Art war. Darum ist der Enthusiasmus für ihn ein würdiger, in seiner innersten Natur durchaus verschiedener von jenem flachen, mit Recht gegeißelten, der sich an bloß äußerlichen Tageserscheinungen und Talenten entzündet. Wir wollen einer Sontag nichts von dem hochbedeutungsvollen Werth ihrer künstlerischen Erscheinung nehmen; doch der Enthusiasmus für sie und der für Liszt sind verschieden. Diejenigen, die fünfzig und hundert Vorstellungen der „Italienerin in Algier“ mit unerschöpflichem Entzücken beiwohnten, sind in keinen Vergleich zu stellen mit denen, die durch Liszt's Kunst und wahrhaft künstlerischen Geist wahrhaft entzündet wurden. Das Verwechseln beider Erscheinungen und daher das erbitterte Anfeinden der heutigen (in einigen schlechten Journalen) enthüllt nur die stumpfe Beschränktheit dieser Gegner. Daß auch die Kreise einer flach alltäglichen, nur in äußerlich sinnlicher Weise verkehrenden Welt von der Begeisterung für Liszt ergriffen worden, ist kein Beweis gegen die Ächtheit derselben: denn die Sonne scheint nicht nur auf Böse und Gute, sondern auch auf Flächen und Höhen, oder in einem andern Gleichnis, wer von Lunel trunken wird, wird es auch von Tokaier. Nicht leugnen wollen wir es, daß der edle Geist Vielen, besonders den Frauen, etwas zu stark gewesen ist und so allerdings auch sehr wunderliche Symptome erzeugt hat.

Doch alle Erscheinungen dieser Art sollen nicht nach Einzelheiten, sondern im Ganzen und Großen gewürdigt werden.

Und in dieser Allgemeinheit ehrt die Begeisterung für Liszt unsere Vaterstadt, sie beweist, daß das Außerordentliche seiner Erscheinung tief und wahr empfunden, daß sich Jeder das, was er darin zu fassen vermochte, was sich seiner Besonderheit näher verschmolz, angeeignet hat.“

Hindeutend auf des Künstlers glanzvolles Abschiedsgeleite schließt Rellstab begeistert:

„Nicht gleich einem Könige, sondern als ein König zog er aus, vom jubelnden Volksgedränge umringt, als ein König im unvergänglichen Reiche des Geistes.“

Diese Worte des bekannten Kritikers wurden vielfach als eine

verfrühte Apotheose bespöttelt. Und doch — hätte Liszt auch niemals sein Virtuosengeheimnis durch seinen Komponistenberuf verrathen, so berechtigten allein schon seine Charaktereigenschaften, die sich in seiner Kunst, seiner Intelligenz und seinem persönlichen Sein zu einer so merkwürdigen Einheit verschmolzen äußerten, mehr als genugsam zu denselben. Heutigentags tastet sie Niemand mehr an. Der Spott kam auch erst, als die Berliner in ihr normales Maß, d. i. in ihre Alläglichkeit zurückgekehrt waren. Unter dem direkten Eindruck des Künstlers hatte diese ganz andern Regungen Platz gemacht. Kaum aber hatte er die Stadt verlassen, als auch die kleinliche Beschauung, die Bosheit und endlich der Witz an der Spree in den Vordergrund traten. Der Klein-Kritiker nahm das Wort, das ihm bis jetzt entzogen war, und analysirte den Virtuosen, der nach seinem Placirsystem in die Reihe der Cagliostro, Alex. Habitt, Boska und Frankoni zu stellen war. Nach dieser Seite hin blieben die Sprecher von der öffentlichen Meinung unberücksichtigt. Anders aber war es mit ihren Angriffen auf den Enthusiasmus und seine Äußerungen, den sie als einen „öffentlichen Skandal“ der Welt plausibel zu machen suchten. Und hier boten sich Angriffspunkte genug.[1]) Denn wo hat es jemals einen Enthusiasmus gegeben, der eine ganze Bevölkerung, wie die Berliner, bis zum Taumel erfaßt und zugleich die höhere Form eines solchen gefunden und sich in ihr bewegt hätte!

Wie eine Springfluth zur Zeit des Neu- und Vollmondes ergoß sich die Journalistentinte Deutschlands über „Liszt in Berlin.“[2]) Zuerst war es Fr. W. Gubitz, der Herausgeber des

1) So erzählt z. B. ein berliner Bericht von Dr. Cohnfeld in der Th. Hell'schen „Abendzeitung“ (1842, Nr. 88):

„man hat ihn fetirt, man hat ihm Serenaden gebracht, eine Dame ist vor ihm niedergekniet und hat ihn gebeten seine Fingerspitzen küssen zu dürfen, — eine andere hat ihn im Koncertsaal publice umarmt, — eine dritte hat den Überrest aus seiner Theetasse in ihr Flacon gegossen, — Hunderte haben Handschuhe mit seinem Bild getragen, — Viele haben den Verstand verloren. Alle haben ihn verlieren wollen, ein Kunsthändler hat Glaspasten mit seinem Bild angefertigt und zu Schmucksachen verkauft, Tausende haben um seine Gunst und sein Geld gebuhlt und respektive gebettelt, — das ist alles noch nichts. Die Hauptsache bleibt der Abschied. Liszt saß mit den Senioren der Studenten in einem mit sechs Schimmeln bespannten“ ꝛc. — „Die Narrheit hat nie einen größeren Triumph gefeiert!“

2) Siehe 1842: „Zeitung f. d. elegante Welt“ Nr. 47—56 („Berliner

„Gesellschafter", der laut seine Stimme gegen das „tolle Treiben" erhob, aber mit mehr Gereiztheit als Kraft. Seine Angriffe auf Liszt's Künstlerhöhe blieben bei den Berlinern ohne Wirkung. Besser gelang es einem Freiherrn von Schönholz — er schrieb unter dem italienisirten Namen F. Bellegno —, eine kaustische Lauge im „Gesellschafter" über den Liszt-Enthusiasmus zu gießen. Er zog die Lacher auf seine Seite. Das Publikum wurde ruhiger und eine gegnerische Kritik gewann freien Spielraum. Empfindlich berührte es jedoch in Berlin lesen zu müssen:

> „Berlin hat eine Katastrophe bestanden, die in den Annalen des Völkerlebens historische Bedeutung verdient; und der Held dieser Katastrophe ist — — ein Klavierspieler. Das ist der Punkt, das ist vielmehr der Klecks!"[1])

Namentlich war der höhere Adel, aber schon — wie Varnhagen in seinen „Tagebüchern" bemerkt, zur Zeit seiner Anwesenheit in Berlin — außer sich darüber, daß ein Musikant wie ein König geehrt werde, ja diesen verdunkele.

„Berlin und Liszt" waren die Tagesparole. Es ging so weit, daß man aus dieser eine Art negativer Reklame schuf, bei der sie als Schlagwort figurirte. Im Jahr 1842/43 war selten eine Kritik über einen Virtuosen zu lesen, bei der die Versicherung gefehlt hätte: der Beifall, den das Publikum gespendet, sei nicht wie der der Berliner gewesen, sondern ein wohl verdienter und mäßiger. — Neben den zahllosen Artikeln, Anekdoten, Bonmots, die nach allen Himmelsgegenden ausgestreut und gierig gelesen wurden, öffnete Glasbrenner seinen Guckkasten und führte das „Liszt'ge Berlin" von den höheren Gesellschaftskreisen bis herab zu Kellner, Hausknecht und Stiefelwichser in humoristischen Bildern seiner Zeit vor.[2]) Sie geben dem Kulturbild „Liszt in Berlin" die drastische Linie.

Lisztler und Lisztlerinnen als Karikaturen um ein Künstlerleben." Eine Arabeske von M. L.); Nr. 57—68 (Aus Berlin. Über den Liszt-Spektakel); „Der Gesellschafter" Nr. 1—7; Nr. 34—41 („Bellengo über ein Koncert Liszt's in Berlin"); „Der Komet" Nr. 36—50 (Öttinger über den Berliner Liszt-Jubel); „Rosen" Nr. 36—50 (Bansesks über die Liszt-Tollheiten); „Bemerker" („Abwehr der Berliner gegen die Lisztomanie") u. v. a.

1) Th. Hell's „Abendblatt" Nr. 89.

2) „Berliner Witze" 9., 10. und 11. Heft (Das Liszt'ge Berlin). — „Berlin unter Liszt oder der Wertherin Leiden". — „Berlin, wie es ist und

Setzten sich so die Federn in Bewegung, so war der Stift nicht minder thätig. Es erschienen viele Illustrationen, Karikaturen, Allegorien. Sogar die Reiterstatue des großen Kurfürsten mußte sich gefallen lassen einer allegorischen Zeichnung zu dienen, bei der alle Köpfe — der Kopf des Kurfürsten in den des Virtuosen, und die Köpfe der Besiegten, welche die Statue tragen, in Köpfe von Berliner Damen verwandelt waren. Der Witz an der Spree konnte sich hierin nicht genug thun und schickte dem allgemeinen Jubel sein Heer von Fratzen als nachziehendes Gesindel zu.

Der Berliner Enthusiasmus, so fern er auch im Großen und Ganzen der heutigen Empfindungsweise stehen mag, bleibt trotz der Nackenschläge, die ihm wurden, das, was er war: ein im Moment von der geistigen Macht einer Künstlerpersönlichkeit entzündetes Gefühl, das nicht nur die geistig Hohen, nicht nur die edelsten Korporationen, sondern unterschiedslos auch die Volksmassen ergriffen hatte und aller Berechnung bar sich Luft-schaffte. Schon hierin liegt etwas einziges. Und hätte Berlin sich nicht durch seine Persiflanten den Kern des Enthusiasmus — das intuitive Erkennen des schaffenden Geistes — entreißen lassen, so hätte es mit seinem Liszt-Enthusiasmus die Idealkrone allgemeiner Begeisterung getragen. Dem Zersetzungsprozeß des Witzes aber vermochte er nicht Stich zu halten. Theils lachte man mit den Lachern, theils überließ man wie ein Kind, das die Ruthe gesehen hat und beschämt sich zurückzieht, in Zukunft einer konservativen und gegnerischen Kritik Liszt die öffentlichen Honneurs zu machen. Als dieser in den fünfziger Jahren als Komponist hier auftrat, verstand diese Kritik im vollkommensten Maße jene höhere Taschenspielerkunst, die den Hörern den Glauben an ihr eigenes warmes Gefühl für die Liszt'sche Musik in Zweifel stellte. Erst das letzte Jahrzehent beginnt unter dem Vorgehen hervorragender Dirigenten (J. Liebig, Al. Holländer, K. Klindworth, Fr. Mannstedt, X. Scharwenka u. A.) — ihnen zur Seite die unerschrockene Feder O. Leßmann's — denselben ihr zurückzuerobern.

Jene andere Seite des Berliner Liszt-Enthusiasmus, die sowohl mit der Zeitstimmung selbst, welche dem socialen Umschwung von 1848 vorausging und durch das monarchische System noch nicht durch die

---

— trinkt" von A. Brennglas. 14. Heft („Franz Liszt und Berlin", eine Komödie in drei Akten) u. s. f.

Entfesselung der politischen Parteiungen vernüchtert war, als auch mit dem Berliner Lokalton, der durch einen ebenso geistvollen als schwankenden Monarchen besondere Aliquottöne in sich barg, im Zusammenhang steht, muß dem Kulturhistoriker überlassen bleiben.

Was aber Rellstab betrifft und was er auch als musikalischer Kritiker an Chopin und Schumann gesündigt hat: hier in diesem Augenblick erwies er sich als eines jener vereinzelten Kritikerbeispiele, die mit Schwung des Gedankens und Gefühls die Barrière des Vorurtheils und des Systems überfliegen.

Hier in Berlin war Liszt's letzte Begegnung mit Mendelssohn. Derselbe war einem Ruf Fr. Wilhelm's IV., der ihn zum Königl. Preuß. Musik-Direktor ernannt hatte, nach Berlin gefolgt. In seiner Erwartung über die daselbst zu entfaltende Wirksamkeit enttäuscht, mißmuthig, mochte der Enthusiasmus für Liszt ihn in diesem Augenblick verstimmen, indem er ein Hemmnis für seine eigene Thätigkeit hier fühlte, möglich auch, daß es ihn wurmte, da er in jener Zeit unstreitig bleibendere Verdienste aufzuweisen hatte, als der Virtuose. Wenigstens so nur läßt sich erklären, daß, nachdem Liszt durch das Geschenk des Flötenkoncert-Manuskripts Friedrichs des Großen und der Kompositionen des Prinzen Louis Ferdinand seitens der Prinzessin von Preußen ausgezeichnet worden war und sich beide auf der Straße begegneten, Mendelssohn ihn mit einem hierauf bezüglichen verletzenden Scherz begrüßte. Liszt entgegnete ihm kein Wort, aber ging ohne Gruß von dannen. Es fand keine Aussprache zwischen beiden mehr statt. Der bei dem Liszt gegebenen städtischen Ehrenfeste von ihm ausgebrachte Toast auf Mendelssohn liegt außerhalb ihrer persönlichen Beziehungen.

Trotz des Saus und Braus der Berliner Episode fand der Künstler dennoch Zeit, einige Klavierübertragungen, die erst später edirt wurden, zu skizziren:

Élégie

sur des motifs du Prince Louis de Prusse
(à son Altesse Mme la Princesse de Prusse),

welche bei Schlesinger in Berlin und später »revue et corrigée par l'auteur« in neuer Ausgabe erschien (1847).

Sodann die Klavierübertragung:

Le Moine
de Meyerbeer,

die noch im selben Jahr (1842), ebenfalls von Schlesinger, verlegt wurde. Er hatte dieses Gesangstück in dem Ganz-Koncert einem Sänger begleitet, worauf er es, jedenfalls seine freundliche Gesinnung für den in Berlin anwesenden Meyerbeer bethätigend, dem Klavier übertrug. — Die

La Romanesca,
fameux air de Danse du 16ième Siècle,[1])

ist eine Nachklang seines Koncertes am 23. Januar. (Siehe Seite 160.)

Seine Berlin-Programme brachten ferner — soweit wir ermitteln konnten — zum ersten Male von ihm öffentlich vorgetragen, außer der bereits erwähnten „Puritaner"-Transkription (Introd. et Polonaise):

Valse a capriccio
sur deux motifs de Lucia e Parisina[2])

Reminiscences de »Lucrezia Borgia« (Donizetti)
Grande Fantaisie.
1ière Partie: Trio du II. Act; 2de Partie: Chanson à boire.[3])

Die zuerst am 21. Januar in Berlin gespielte Fantasie:

Marche et Cavatine
de Lucia de Lammermoor de Donizetti,[4]) Seconde Partie,

1) Sie erschien 1842 und 1852, »revue et corrigée par l'auteur«, bei Haslinger in Wien, dann Schlesinger in Berlin.

2) Nr. 3 der: 3 Caprices-Valses, welche anfangs seiner Weimar-Periode von Liszt abermals durchgesehen und verbessert, 1852 bei Haslinger in Wien in zweiter Ausgabe erschienen; die erste war 1842 mit obigem Titel. (Später bei Schlesinger in Berlin.)

3) Edirt 1842: Mechetti in Wien; 1853 ebendas. »revue et augmenté«. Spätere Firmen: Fr. Schreiber in Wien, C. F. Peters in Leipzig (Opern-Fantasien).

4) Edirt 1841 (Mai): Schott's Söhne in Mainz.

gehört einer früheren Kompositionsperiode, der Genf-Zeit Liszt's an. Bezüglich dieser Bearbeitung bleibt eine über die Lucia-Fantasie gemachte Bemerkung (I. Band, Seite 409) richtig zu stellen. Der Titel bezeichnet diese Fantasie als „dramatisch", während der Charakter derselben eine Paraphrase des „Sextettes" aus der „Lucia" ist. Der Komponist gab mir hierüber folgende Aufklärung:

„Die Lucia-Fantasie ist wegen Vorkommnissen des Musik-Verlags in zwei Theile gestückelt worden. Der erste Theil erschien sogleich nach dem Koncert-Erfolg in Wien und Leipzig bei Hofmeister, der zweite Theil (ziemlich unbekannt geblieben) bei Schott. Meinerseits schrieb ich die ganze Fantasie vorweg zusammen, und betitelte sie „dramatisch".

Demnach ist obiges Stück die zweite Hälfte der „Lucia-Fantasie", jene Benennung aber nur so lange unzutreffend, als die beiden Theile, welche zusammen gehören, getrennt bleiben. Die Frage: welche der beiden Hälften der erste und welche der zweite Theil sei, bedarf kaum einer Erörterung. Denn abgesehen davon, daß der Komponist die eine Lucia-Reminiscence mit 1. Partie, die andere mit 2. Partie bezeichnet hat, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß das Sextett gleichsam die Einleitung zu der dramatischen Entfaltung des „Marsch und Cavatine" betitelten Theils bildet. Vergleicht man die Schlüsse der beiden, so ergiebt sich, daß der Schluß des Sextettes dem Schluß der andern Partie, aber auszugsweise, entnommen ist oder auch eine erste Skizze war, was auch den keineswegs befriedigenden Abschluß des „Sextetts" erklärt. Ad. Henselt hat vor Jahren, als er die „Lucia-Fantasie" bearbeitete, sehr wohl empfunden, daß hier etwas fehle, und suchte das Skizzenhafte derselben zu überwinden, ohne daß es ihm ganz gelungen wäre. Anders als die eben berührte Frage liegt die andere: an welcher Stelle der Übergang zum Trauermarsch — zur Tragödie — herzustellen sei. Daß hier nach Abtrennung des Schlusses der prima Partie eine Vermittelung — wenn auch nur von wenigen Takten — fehlt, ist unverkennbar. Die Vorlagen der deutschen Herrn Verleger geben hierüber keinen Aufschluß. Wollte man auch an den chromatischen Lauf (zehnter Takt der Kadenz):





anknüpfen und die aus seiner Konstruktion heraustretende große Tonleiter mit ihrem düstern Ernst:



als Übergangsbrücke zur Einleitung des Trauermarsches benutzen, so läßt sich dem entgegenhalten, daß dieser Lauf einer zweiten Ausgabe der Weimarperiode angehört, folglich (abgesehen davon, daß er keinen vollständigen Anschluß an den 2. Theil bildet) der ursprünglichen Komposition Liszt's nicht ganz entspricht. Eine vollständige zweifellose Herstellung der dramatischen [1]) Lucia-Fantasie wird darum einer Wiederauffindung des Original-Manuskriptes vorbehalten bleiben müssen. Jedenfalls aber ist danach zu trachten, die getrennten Theile wieder zu vereinen. So reizvoll der erste Theil ist, welcher gleichsam das liebliche Wesen der Heldin bis zum Pathos des Tragischen steigert, ebenso voll düsterer Größe und heroischer Leidenschaft ist der zweite, Marche funèbre et Cavatine benannte Theil.

Die Verbindung beider Theile wird die Lucia-Fantasie als eine dramatische wieder in ihre Rechte einsetzen.

[1]) Die Verlagshandlung der première Partie hat in jüngster Zeit bei einer neuen Ausgabe das „dramatisch" gestrichen. Eine getreue Beibehaltung der ursprünglichen Titel muß aber immer wünschenswerth bleiben.

XI.

(Koncert-Reisen 1839/40—1847. Fortsetzung.)

1842.

Ein großes Jahr.

(Schluß.)

Königsberg. St. Petersburg. Weimar (II).

Die Universität zu Königsberg ernennt Liszt zum Doktor der Musik honoris causa. Das Diplom. Dr. Jacobi's Rede. Liszt's Brief an die Universität. — Petersburg. Koncerte. Kaiser und Künstler. Henselt. Liszt's „Der Rhein soll deutsch verbleiben" in Paris. Das Grétry-Festival in Lüttich. Brüssel. „Vergiftet sind meine Lieder." Nonnenwerth. Weimar (II). Ernennung zum „Hof-Kapellmeister in außerordentlichem Dienst".

Von Berlin aus erfolgte die Fortsetzung der Reise Franz Liszt's nach Petersburg. **Königsberg** bildete eine Mittelstation. Hier fanden die öffentlichen Anerkennungen des großen Kunstgenies ihre Krönung.

Unterm 19. März ist in Varnhagen's Tagebuch zu lesen:[1])

„Liszt ist nun in Königsberg zum Doktor der Musik gemacht worden. Eine Ohrfeige für die Berliner Fakultät, die es in ihrem dummen „Bettelstolz versagte."

Der letzteren Bemerkung läßt sich entnehmen, daß die dem Künstler gewordene Auszeichnung bereits bei der Berliner Universität angeregt, von ihr diskutirt und abgelehnt worden war. Erscheint auch Varnhagen's Ausfall sehr scharf, so legt die Ablehnung doch dar, daß die damalige Berliner philosophische Fakultät die phänomenale Erscheinung Liszt's weder in ihrer Bedeutung

1) II. Band, S. 41.

als solche, noch in ihrer Tragweite erkannt hat. Das über vierzig Jahre nach dem Königsberger Vorgang in den „Wissenschaftlichen Monatsblättern“ [1]) von K. Lehrs ausgesprochene Wort, daß hiemit die Universität zu Königsberg „einen Schritt gethan, dessen sie sich als Beweis für die vorurtheilsfrei über der Zunft schwebende Schätzung des Genies zu rühmen hat und als Beweis für die ideale Richtung, welche bei der Mehrzahl ihrer Mitglieder vorherrschte,“ wird unumstößlich bleiben.

Die dermalige philosophische Fakultät der Königsberger Universität bestand aus folgenden Mitgliedern: Dekan Drumann, Regierungsrath E. H. Hagen, die Geh. Regierungsräthe Lobeck und Voigt, die Professoren Schubert, Meyer, Jacobi, Dulk, E. A. Hagen, Neumann, Rosenkranz, Moser, der Prof. designatus Bessel.

Das Doktor-Diplom lautete:

Ab Ordine Philosophorum
Virum Celeberrimum
Franciscum Liszt
Hungarum

equitem 'ligionis Honorariae Academiae regiae artium Berolinensis sodalem propter consummatam artis musicae doctrinam usumque admirabilem orbis terrarum plausibus comprobatum

Artis musicae doctorem
honoris causa
creatum esse

hoc diplomate sigillo ordinis munito publice testatur
Carolus Guilielmus Drumann
hist. P. P. E. facult. philos. h. t. Decanus
in Acad. Albertina a d. XIV. Martii MDCCCXLII.

Die Professoren Karl Rosenkranz und der bekannte Mathematiker Jacobi waren mit Überreichung obigen Diploms be-

1) IV. Jahrg. 1876, Nr. 12, S. 175. Herausgegeben von Oskar Schade zu Königsberg.

auftragt. Jacobi war der Sprecher. Die von ihm verfaßte und an Liszt gerichtete Anrede ist noch vorhanden[1]) und lautete:

„Die philosophische Fakultät der Albertus-Universität hat uns aufgetragen, Ihnen das Diplom eines Doktors der Musik zu überreichen. Es ist dies eine Auszeichnung, welche einst der unsterbliche Haydn genoß," (bei Nennung dieses Namens verbeugte sich der Künstler tief; der Sprecher fuhr fort:) „welche deshalb vielleicht auch Sie nicht verschmähen werden. Die Universitäten Deutschlands und Englands haben dieselbe nur selten ertheilt; aber alles, was dazu berechtigen kann, findet sich in Ihrem Genius auf das vollkommenste vereinigt. Die Wunder der Technik sind Ihnen nur ein Moment, nur ein Mittel und Organ für den Ausdruck höherer Seelenzustände. Der wahre Meister giebt uns: eine neue Kunstoffenbarung: er tritt damit in die Gemeinschaft und den Kreis der freien Geister, welche berufen sind ihre Zeit zu repräsentiren.

Und so begrüßen auch wir Sie als ein ächtes Kind unserer Zeit, berufen ihre Gefühle und Gedanken in der Weise der Tonkunst auszusprechen. In den Reihen, welche Ihre Töne durchbebten, werden wir noch lange das Wehen Ihrer Geister zu vernehmen glauben. So war die liebliche Sage, daß der Stein, an welchen beim Thebaischen Mauerbau Amphion seine Leyer lehnte, noch nach Jahrhunderten klang.

Die philosophische Fakultät hat Sie zum Doktor kreirt wegen Ihrer vollendeten musikalischen Wissenschaft und der bewunderungswürdigen Ausführung, welche den Beifallssturm einer ganzen Welt erworben. Aber sie hat auch nicht Ihre schöne menschliche Seite vergessen und die Liberalität, womit Sie den Jünglingen unserer Hochschule diese wahrhaft veredelnden Genüsse gewähren.

Nehmen Sie unsern Dank auch hiefür, nehmen Sie unsern Dank dafür, daß Sie uns reicher gemacht. Nehmen Sie den Ausdruck unserer Bewunderung und Liebe — und dieses Zeichen derselben in Güte hin."

Der also Geehrte sprach hierauf aus dem Stegreif. K. Rosenkranz gedachte stets mit Vergnügen der obwohl in abgebrochenen Sätzen sich äußernden, doch dabei so eigenthümlichen und graciösen Art des Künstlers. Der Inhalt seiner Antwort entsprach dem officiellen Schreiben, das er an die Fakultät richtete. Da er unmittelbar nach der Überreichung des Diploms abreiste, kam derselbe einige Tage später — datirt „Mitau den 18. März" — an. Er lautet, genau auch nach der damaligen Orthographie:

1) Im Besitz K. Lehrs'.

Hochwürdige, hochgelehrte Herren!

Ich würde vergeblich versuchen Ihnen die tiefe und herzliche Bewegung auszudrücken, in die Sie mich durch Ihre seltene Ehrenbezeugung versetzt haben.

Die Doktor-Würde aus der Verleihung einer Fakultät, in der sich wie in der ihrigen, Männer von Europäischer Bedeutung versammeln, macht mich glücklich und würde mich stolz machen, wenn ich nicht auch des Sinnes gewiß wäre, in dem sie mir verliehen worden.

Ich wiederhole, daß ich mit dem ehrenvollen Namen eines Lehrer der Musik (und um es hier zu bemerken, kann ich das Wort Musik nur in ihrer großen, vollen antiken Bedeutung gelten lassen), dessen Sie, hochverehrte Herren, mich würdigen, die Verpflichtung unablässigen Lernens, und unermüdlicher Arbeit übernommen zu haben mir wohl bewußt bin.

In der steten Erfüllung dieser Pflicht: die Doktor-Würde auf eine richtige und würdige Weise zu behaupten — den schwachen Theil Wissenschaft und Technik, den ich mir anzueignen im Stande bin, als Form und Mittel des Wahren*) und Göttlichen mit That und Wort zu verbreiten;

— In der steten Erfüllung dieser Pflicht und jedem Erfolg, der mir etwa gegönnt ist, wird sich auch die Erinnerung an Ihr Wohlwollen lebendig erhalten, und an die rührende Weise, in der ein berühmtes Mitglied Ihrer Fakultät mich davon unterrichtet hat.

Genehmigen Sie, hochwürdige Herren, den Ausdruck meiner dankbarsten Hochachtung und vollendetsten Verehrung.

F. Liszt.

Mittau, 18. März 1842.

*) Le beau c'est la splendeur du vrai,
L'art c'est le rayonnement de la pensée.

Dieser Brief befindet sich noch unter den Akten der philosophischen Fakultät der Königsberger Hochschule. Er gehört zu den beredtesten Zeugnissen von der edeln Einfachheit und hohen Denkweise des in seiner Art einzigen Künstlers. Gewissermaßen ergänzt derselbe dessen früheren Paganini-Aufsatz.[1]) In diesem deutet er in der Großschrift humaner Idealität auf den Künstler als Priester des Geistes hin, in dem Antwortschreiben zeichnet er in wenigen Linien die ethischen und Glaubenspfeiler des Künstlerpriesters als Lehrer. Beide athmen das unablässige Ringen nach eigener Vervollkommnung.

Der Künstler hatte in Königsberg nur zwei Koncerte gegeben, von denen eines in der Universitätsaula für die Studirenden bestimmt

1) Vergl. I. Band dieses Werkes, S. 171.

war. Alsdann ließ er sich in Mitau, Riga und andern Städten öffentlich hören und traf am 15. April in St. Petersburg ein, wo er im Grand Hôtel am Michaelsquare wohnte. Hier war bereits alles Spannung und Erwartung. Als er am folgenden Tag zur Zeit der öffentlichen Audienzstunde im Audienzsaal nebst Andern des Kaisers harrte und dieser erschien, wandte er sich gegen alle Rangordnung, Militär- und Staatsbeamte überspringend, an den Künstler mit dem Zuruf:

„Herr Liszt, ich freue mich Sie in Petersburg zu sehen!" — worauf sich eine kurze Unterhaltung entspann, die beiden Theilen eine angenehme Genugthuung zu gewähren schien. Diesem außerordentlichen Empfang entsprach die Aufmerksamkeit, mit welcher er seitens der Kavaliere und des Hofpersonals überschüttet wurde.

Am 20. April gab er sein erstes Koncert im großen Saale des Adels-Vereinshauses am Michaelsquare, der über 3000 Menschen faßt und bis auf den letzten Platz besetzt war. Die Kaiserin und andere Mitglieder des kaiserl. Hofes waren anwesend — eine Auszeichnung, die noch keinem andern Künstler zu Theil geworden war. Am 23. April erfolgte das zweite Koncert und hierauf viele andere — alle vom größten künstlerischen Erfolg getragen. Derselbe stand hinter keinem in den europäischen Hauptstädten, in denen Liszt aufgetreten war, zurück.

Die von ihm vorgeführten Kompositionen bestanden, außer vielen von Beethoven, Weber u. A., aus seinen Opernfantasien und Übertragungen, von denen insbesondere seine Lucia-Fantasie und der „Erlkönig"[1]) unvergeßlich blieben.

Die Presse jauchzte ihm zu, wie das musikalische Publikum und die höheren Gesellschaftsregionen. Die Hofkreise umdrängten ihn und selbst ein kleiner hinter den Koulissen sich abspielender Mißton zwischen dem Kaiser und dem Künstler konnte keine Minderung

---

1) Ein Zeuge jener Koncerte (der russische Musik-Theoretiker und Komponist Prof. Yourij v. Arnold) erinnerte sich noch als 75jähriger Greis mit Entzücken des „packenden" Eindruckes des „Erlkönigs". Brieflich erzählte er der Verfasserin:

„— — — Ich sage „packte"; denn in der That kam ich mehr denn blos ergriffen nach Hause: mein ganzes Wesen war von diesem Musik-Orkan, wie ich solchen nie geahnt, selbst zerflossen. Kaum meines Pelzes entledigt, warf ich mich über's Kanapee hin und weinte lange, lange die bittersten, die süßesten Thränen!"

des Enthusiasmus nach sich ziehen. Es sollte nämlich ein Koncert zum Besten der Invaliden und bedürftigen Veteranen aus der Schlacht von Borodino, die für das napoleonische Heer trotz seines vermeintlichen Sieges so verhängnisvoll wurde, gegeben werden. Angesichts der Opferwilligkeit des Künstlers, die sich in Petersburg bereits glänzend erwiesen, — als die Nachricht von dem Brand Hamburgs verlautete, sandte er sogleich eine ganze Koncerteinnahme[1]) dahin — erschien nichts natürlicher, als seine Mitwirkung bei demselben gewinnen zu wollen, wobei man einfließen ließ, der Kaiser selbst habe diesen Wunsch geäußert. Er aber antwortete in seiner raschen Weise:

»Je dois à la France mon éducation et ma célébrité. Il m'est donc impossible de faire chorus avec ses vainqueurs.«

Den Kaiser verdroß diese Rede des kühnen Pianisten, aber er ignorirte sie; doch unter der Hand ließ er ihn wissen, „ihm gefielen weder seine langen Haare noch seine politischen Meinungen," worauf Liszt stolz lächelnd entgegnete:

»J'ai fait croître mes cheveux à Paris et ne les couperai qu'à Paris — quand à mes opinions politiques je n'en ai ni n'en aurai tant que je ne pourrai mettre 300,000 bajonettes à leur service.«

Über des Künstlers Ungnade bei dem Czaren kursirten allerlei Gerüchte. Keines traf zu. Die Wahrheit ist, daß Liszt's Neider ihn bei dem Kaiser Nikolaus wegen seiner Sympathien für die Polen, die er zu jeder Zeit offen bekundete, zu verdächtigen suchten. Dazumal gelang es ihnen noch nicht. Sie konnten nichts politisch gravirendes gegen ihn aufbringen. Nie, daß er einer politischen Partei angehört hätte.[2]) Seine Theilnahme an dem Schicksal der Polen entsprang jenem ächt menschlichen Impuls, der die Freiheitsdichter und -Helden der umschwingenden Zeiten alle beseelt hat und dessen Bethätigung seinerseits darin bestand, daß er den Exilirten Koncerteinnahmen übersandte, jetzt den Polen wie 1835 den politischen Flüchtlingen Italiens, wie 1843 den durch den Aufstand Kalergis in Athen bedrängten Bayern.

1) Diese Koncerteinnahmen waren sehr groß; die seines zweiten Casino-Koncerts z. B. soll nach deutschen Berichten 12—15,000 Thaler, nach französischen 55,000 Francs betragen haben. — Außer jener Sendung an die Hamburger überwies er große Summen für andere edle Zwecke, darunter auch eine für die „nothleidenden Deutschen" in Petersburg.

2) Vergl. I. Bd. d. W. XI. Kapitel.

In gleicher Weise handelte er gegenüber politisch Unglücklichen anderer Nationen, ohne Rücksicht auf Politik und Nationalität. Er sympathisirte mit den Unterdrückten, wie er mit allem sympathisirte, was um Freiheit litt und stritt. Erst als er zum zweiten Male (1843) nach Rußland kam, gelang es seinen Feinden namentlich durch polizeiliche Berichte von Warschau aus, die in sehr übertriebener und falscher Weise seine Polensympathien darlegten, ihn um die Gunst des Czaren zu bringen. Diese Ungnade war jedoch weder mit einer Landesverweisung noch mit andern Behelligungen seiner Person — worüber viel gefabelt wurde — verbunden.[1])

Seine Aufnahme in Petersburg war ebenso begeistert als glanzvoll. Es reihte sich Fest an Fest. Nach seinen Koncerten pflegten die Damen der höchsten Gesellschaft ihn an der Treppe seines Hôtels mit Blumenguirlanden zu empfangen und, als er Rußland verließ, hatte der Adel ein Dampfboot mit Musikchören in Bereitschaft gesetzt, um ihn bis nach Kronstadt und weiter bis auf die Rhede des finnländischen Golfes, auf der er sich nach Travemünde einschiffte, zu geleiten.[2])

Vornehmlich verkehrte er im Palais des Grafen Michaïl Wielhorsky, eines der wärmsten und musikgelehrtesten Mäcenaten der Residenz, dem die russischen Komponisten und Musiker in den vierziger Jahren sammt und sonders alle viel zu verdanken hatten; sodann bei dem Polizeichef Graf v. Benkendorf, bei Graf Woronzow-Duschkow, Fürst Yousoupoff, der Fürstin Pielosulska und andern. Von dem Grafen Wielhorsky stammt das damals über Liszt und Henselt, der im ersten Glanz seines pianistischen Ruhmes in Petersburg stand, verbreitete kritische Wort: „Wenn man Henselt einmal hört, hat man ihn für allemal gehört — Liszt aber hört man nie, weil er stets ein anderer ist.“ — Jenen Tagen entstammen die Beziehungen aufrichtigster Bewunderung zwischen den beiden großen Virtuosen, denen Liszt später durch die Widmung seines „Koncert-Solos“ noch besonderen Ausdruck verlieh.

---

1) G. Schilling spricht in seiner Biographie: Franz Liszt (A. Steppani, Stuttgart 1844) von „Konflikten, die zwischen den Kunstanschauungen des Petersburger Adels und denen des Künstlers“ stattgefunden hätten, was auf einem Irrthum beruht; auch das Jahr seines Besuchs in Petersburg ist daselbst irrig auf 1840 verlegt.

2) Vergl.: W. v. Lenz „Die großen Pianoforte-Virtuosen“.

W. v. Lenz erzählt,[1]) daß, als Liszt, begleitet von ihm und den beiden Grafen Wielhorsky, den großen Pianisten und Weber-Interpreten zum ersten Male besucht und dieser auf Liszt's Bitte die Edur-Polacca von Weber in seiner (Henselt's) Lesart vorgetragen habe, in Liszt's Zügen der Ausdruck des Erstaunens zu lesen war. Dann aber sei ihm die Äußerung entfallen: »J'aurais pu me donner ces pattes de velours, si j'aurais voulu!«, was nicht ganz glaublich scheint, da diese Redeweise der Art Liszt's widerspricht. Er betonte sich nie; dagegen aber freute er sich, wo er ächtes Gold sah und stellte es in den Vordergrund. Anders ist es mit folgendem Ausspruch, der bei seinem zweiten Petersburgbesuch gegen v. Lenz fiel; nachdem dieser über Henselt bemerkt hatte: Henselt a fait des grands progrès, erwiderte ihm Liszt:

»Apprenez, qu'un artiste, comme Henselt, ne fait pas des progrès.«

Den Komponisten Henselt hielt Liszt ebenfalls hoch. Der Wohlklang, sowie die sinnige, vornehm gespannte Individualität seiner Kompositionen berührte ihn sympathisch. Henselt's Klavierkoncert pries er als ein unicum dieser Gattung. Wie sehr andererseits Henselt feinfühlig für jene Saite Liszt's war, in die seine eigene Natur hineinschwingen konnte, ist aus seiner „Interpretation" der Lucia-Fantasie[2]) ersichtlich. Wie sorgsam abgewägt, Liszt's kompositorischer Reifeperiode abgelauscht ist jeder von ihm hinzugefügte Ton! Als Henselt sein Manuskript beendet hatte, übersandte er es Liszt „zur Korrektur", worauf dieser entgegnete:

„Hochverehrter Freund!

Die Originalwerke Adolph Henselt's sind edelste Kunstjuwelen. Man verlangt nach Vermehrung derselben ....

Nebenbei, wenn sich Henselt anläßt andere Kompositionen zu bearbeiten, „interpretiren", „effektuiren", gelingt es Ihm so vorzüglich, daß Publikum, Pianisten und die betreffenden Kompositionen damit bereichert und begünstigt werden. Selbst meine geringe Lucia-Transkription hat sehr gewonnen durch Deine „Interpretirung", Verehrter Freund. Herzlichen Dank für diese Reminiscenz unserer Petersburger Vertraulichkeit.

Das Korrekturexemplar schickte ich Dir einfach zurück, unverändert und ungestrichen, weil alle Varianten vortrefflich passen; und über-

---

1) „Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit" S. 104.

2) Leipzig, Friedr. Hofmeister.

lasse ferner Deinem Belieben über die Herausgabe zu bestimmen. (In Rußland gilt wohl das deutsche Eigenthumsrecht Hofmeister's nicht?...)

Morgen gehe ich nach Paris und werde dort Deiner Empfehlung der russischen Instrumente Folge leisten.

Viele Deiner Verehrer erzählen mir oftmalen von Dir: zunächst Zschocher und Töpfer. Ab und zu kommst Du nach Dresden und Leipzig. Warum nicht bis Weimar? ... Beantworte persönlich hier diese bescheidene Anfrage bei Deinem alten,

verehrungsvoll ergebensten

F. Liszt

5ten Juni, 78 — Weimar."

Und Henselt antwortete persönlich. Während zweier Julitage (19. und 20.) des folgenden Jahres war die Hofgärtnerei zu Weimar nur für einige besonders Bevorzugte offen und ihr Sommerbewohner schrieb an eine abwesende Freundin:[1])

»— — — — — hier et avant-hier, mon ancien et illustre ami Henselt me tient bonne compagnie. Nous avons joué ensemble, non pas de piano, mais bien demi douzaine de parties de Whist, dont j'ai heureusement perdu au moins cinque.«

Ein Erinnerungsblatt aus Liszt's erstem Petersburger Aufenthalt besitzen wir in einer kleinen Walzerskizze, die er in eines der vielen Albums der Kaiserin geschrieben hat und die durch irgend eine Indiskretion — doch ohne Widmung — bald darauf ohne sein Wissen in die Öffentlichkeit kolportirt wurde unter dem ihr vom Verleger gegebenen Titel:

Petite Valse favorite. [2])

Im Jahre 1852 trat diese Skizze, vom Komponisten bearbeitet, als:

Valse-Impromptu [3])

in den Koncertsaal, wohl das anmuthigste scherzando, das in Walzersprache musikalisch geredet ward.

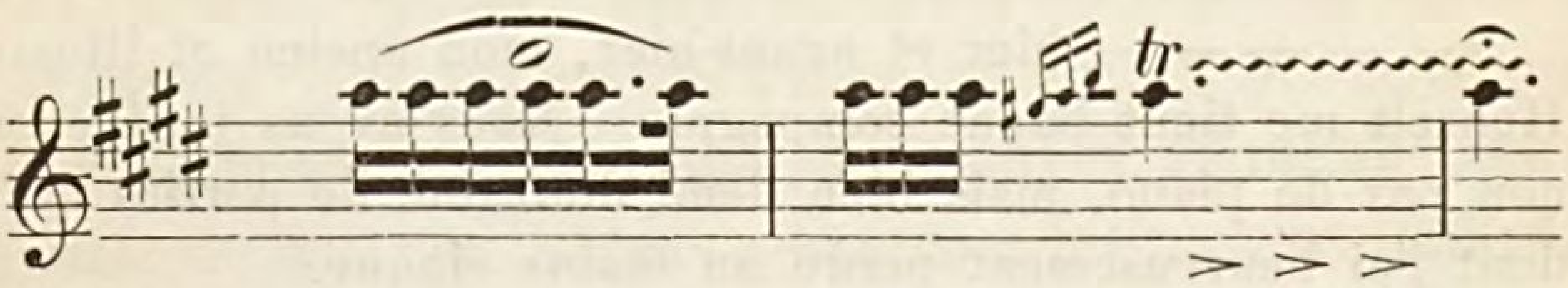
Ebenfalls in diese Zeit fällt die erste Nummer seiner:

---

1) An die Stiftsdame Fräul. Adelhaid v. Schorn aus Weimar.
2) Edirt 1843: J. Schuberth & Co. in Hamburg.
3) Edirt 1852: J. Schuberth & Co. in Hamburg u. Leipzig.

Deux Mélodies Russes [1])
Arabesques pour le Piano.
No. 1. Le Rossignol.[2]) No. 2. Chanson bohémienne.

Beide Nummern sind werthvolle Bearbeitungen. Die erstere — Le Rossignol de A. Alabieff — ist ein überaus reizendes Stück, in welchem der Nachtigallenschlag, der Natur abgelauscht, seine Verewigung findet. Allerdings, wer ihn nicht von dem Meister selbst gehört hat, in dessen Fingerspitzen alle Poesie der Natur innerhalb und außerhalb des Menschenherzen hineingeheimnist war, wird sich kaum einen Begriff von den dreimaligen Ansätzen des Nachtigallenschlags der Einleitung, wie die Noten sie anzudeuten versuchen, machen können:



Das „Böhmische Lied", nicht ganz so abgerundet wie das ierstere, birgt eine Fülle harmonischer Neuheiten, die, obwohl nicht mmer abgeklärt, doch dem großen Wendepunkt der Harmonie angehören, der durch Liszt und seine Zeitgenossen noch inmitten seiner Vollziehung stand. —

Die musikalische Saison war bereits beendet, als der Virtuos wieder in **Paris** eintraf, wo er, wie das »Journal des Débats« erzählt, mit einem österreichischen Reisepaß ankam, dessen Signalement buchstäblich lautete: »Celebritate sua sat notus«. (Hinreichend durch seine Berühmtheit bekannt.) Von da wollte er nach London, um die Direktion der „deutschen Oper" zu übernehmen. Diese war das Projekt einer englischen Gesellschaft, die schon seit geraumer Zeit der Zusage Liszt's für die Direktion einer deutschen Oper auf englischem Boden sich versichert hatte.

---

1) Edirt Nr. 1 1842: A. Cranz in Hamburg.
Nr. 2 (?) „ „ „

2) Eine zweite Ausgabe »revue par l'auteur« gehört dem Jahr 1853 an. Die russische Ausgabe differirt von dieser. Eine Bearbeitung des Liszt'schen „Rossignol" nach derselben für den Koncertgebrauch hat Ad. Henselt herausgegeben. (St. Petersburg, bei M. Bernard.)

Als nun das Unternehmen zum Abschluß kommen sollte, scheiterte es, und die Choristen — meistens Deutsche vom Rhein —, die bereits bis Paris gereist waren, sahen sich zum großen Theil mittellos in fremdem Land, unvermögend ihre Rückreise anzutreten. Für diesen bedauernswerthen Theil der Operntruppe bildete sich ein Hülfskomitée. Unter der Anregung und Förderung der Damen Baronin Rothschild, G. Salvandi, G. Plaisance, G. Rasumowsky, B. Thorn-Jannecy, B. Stockhausen, Lady H. d'Orsay, B. Pierrer veranstaltete Liszt zu Gunsten jener Armen am 30. Juni eine musikalische Matinée im Salon des Amerikaners Obrist Thorn, der durch sein großes Vermögen und seine verwandtschaftlichen Beziehungen zur Gesellschaft des Faubourg St. Germain eine hervorragende Rolle spielte. Nach Mittheilungen des Komitées der deutschen Operngesellschaft war es hierauf möglich, jedem Mitglied circa Fr. 300 einzuhändigen, wodurch ihnen die Heimreise ermöglicht war.

Diese Matinée hat in Paris seitens der Presse die lebhaftesten Demonstrationen und Proteste hervorgerufen und verlangt zur Charakteristik des Künstlers, der unbeschreiblichen Kühnheit und Energie, mit der er Gewolltes durchsetzte, besondere Erwähnung. Trug ihr Programm auch kein politisches anti-französisches Element in sich, wie man ihm vindiciren wollte, so war es doch von einer Freisinnigkeit getragen, die in Paris durchzuführen seit 1870 zu den Unmöglichkeiten zählt. Liszt's Programm bestand aus seinen Klavierkompositionen und Übertragungen: Don Juan-Fantasie, Ave Maria und Erlkönig, Robert-Fantasie und aus seinen Chören: das kecke, herausfordernde Rheinweinlied von Herwegh und dessen Reiterlied, das die tolle verwegene Jagd Lützow's widerspiegelt. Diese Chöre sollten von deutschen Sängern ausgeführt werden. Schon mehrere Tage vor dem Koncert zeigte die Presse — über die Wahl der beiden letzteren nicht mit Unrecht gereizt — ihre Mißbilligung. Drohend eiferte sie gegen den „Fremdling“, der es wage „im Herzen Frankreichs, in Paris“ angesichts der Elite der Gesellschaft solche anti-französische Weisen ertönen zu lassen. Einige Journale brachten eine französische Übersetzung des Gedichtes und wiesen entrüstet und scharf auf die den Franzosen so verhaßten Worte hin: „Der Rhein soll deutsch verbleiben.“ Mit Gewalt sei solchem Thun zu wehren.

Dieses Vorspiel zu seiner Matinée vermochte den Künstler nicht

einzuschüchtern. Am bestimmten Tage schwang er an der Spitze seines Sängerchors den Taktstock und beide Chöre erklangen vor dem musikalisch und literarisch gebildetsten Auditorium der Seinestadt. Es herrschte eine Schwüle im Saale — allein das Unglaublichste sollte sich ereignen: die schwungvollen Rhythmen, der Strom der Harmonie, die Kraft der Accente waren so zwingend, daß die Franzosen, des Rheines und der Politik vergessend, sich bei den Klängen des ihnen widerstrebenden deutsch-patriotischen Gesanges in lauten Jubelsturm ergossen! Deutscherseits nannte man diesen künstlerischen Triumph einen der größten Liszt's. Und doch — gedenken wir des französischen Auditoriums, das dem Künstler die Ehre gab und über den nationalen Groll hinweg sich in das freie Gebiet der Musik erhob, so scheint hier ein nicht minder großer Triumph vorzuliegen. Allerdings gehört derselbe einer Zeit an, da l'Alsace jenseits des Rheins keine Beunruhigung veranlaßte.

Hatte der Künstler auch solcher Gestalt den Parisern seine musikalische Souveränität von neuem dokumentirt und war diesem Sieg auch mancher andere daselbst vorausgegangen, so blieb ihre Anerkennung doch auf der früheren Grenze stehen. Die Thalbergianer hatten sich an einigen Koncerten, die der österreichische Künstler während des Winters gegeben, von neuem gekräftigt. Sie negirten Liszt's Stellung, die ihm seine europäischen Triumphzüge als einer Geistesmacht geschaffen, und waren hartnäckiger als je. Ja, Louis Philippe, als wolle er den vom Faubourg St. Germain aufgestellten Gegenfürsten des großen Künstlers besonders auszeichnen, dekorirte Thalberg mit der Légion d'honneur.

Von Paris aus machte Liszt mehrere Ausflüge. Nach dem nahe gelegenen Neuilly, wohin der Maire dieser Stadt ihn eingeladen hatte, um durch ein Koncert dem Nothstand der Armen Abhülfe bringen zu helfen. Immer hilfbereit deckte er hier mit einer erheblichen Koncerteinnahme ein Deficit der Armenkasse. Wie in Deutschland, wob sich auch in Frankreich in den Herzen der unteren Klassen der Nimbus eines Volkswohlthäters um seine Person. Drüben in Frankreich dankten ihm namentlich die Fabrikarbeiter unzählige Wohlthaten. Bei jeder sich ihm bietenden Gelegenheit trat er für sie ein, und nicht nur für ihr Brod! So hatte er — um ein Beispiel zu geben — im Jahr 1844 in Toulouse eine seiner Koncerteinnahmen den Arbeitern bestimmt. Als er im Begriff war, abzureisen, erschien eine Deputation derselben, die im Namen

der Arbeiter ihm dankte. Einer der Blusenmänner äußerte hiebei: seine Musik hätten sie gerne gehört, aber ihr Einkommen ließe solchen Genuß nicht zu. „Ihr sollt mich hören — ich gebe Euch Bestes — braucht Euch auch Eurer Blusen nicht zu geniren!" entgegnete er ihm. Sogleich verschob er seine Abreise und sandte den Arbeitern 600 Freikarten zu einem Koncert für sie. —

Nach Lüttich und Brüssel reiste er in Folge einer Einladung beider Städte — dort zu dem Grétry-Festival, hier zu einem von Fétis geleiteten Festkoncert. In **Lüttich** wurde am 18. Juli das Denkmal des 1741 daselbst geborenen und in Paris 1813 gestorbenen Opernkomponisten André Ernest Modeste Grétry unter großen Feierlichkeiten enthüllt[1] —, wie damalige Berichte aussprachen, das erste Musikermonument, das seitens einer Stadt in Verbindung mit einem Volksfest dem Gefeierten gesetzt worden ist. In dem am 20. Juli im Stadttheater gegebenen Hauptkoncert bildeten Liszt's Vorträge den Glanzpunkt. Er spielte mit seinem Freunde Massart das Andante con variazioni der Kreutzer-Sonate von Beethoven, den ersten Satz von dessen Esdur-Koncert, seine Don Juan-Fantasie und improvisirte noch über zwei ihm aufgegebene Themen (»Que le sultan Saladin« und »une fièvre brûlante«) aus „Richard Löwenherz" von Grétry. — Dem Brüsseler Festkoncert am 23. Juli verlieh er ebenfalls durch den Vortrag der Don Juan-Fantasie und seine Begleitung der Sologesänge erhöhten Glanz. In beiden Städten geizte er nicht mit Privatvorträgen. Ein Abend, an dem er bei seinem Musikverleger Schott in Brüssel die Norma-Fantasie spielte und viele Pariser Künstler, unter ihnen Mme. Camilla Pleyel, anwesend waren, veranlaßte die bereits erwähnte Edition und Widmung der Fantasie.[2] In Lüttich wie in Brüssel wurden ihm die ehrendsten Auszeichnungen zu Theil. Unter Fackelschein und Serenaden ertönte Hoch! seinem Namen. Der König Leopold I. verlieh ihm durch seinen Festvertreter in ersterer Stadt den belgischen Leopoldorden.

---

1) Heftige Streitigkeiten waren diesem Denkmal vorausgegangen. Grétry hatte seiner Vaterstadt Lüttich testamentarisch sein Herz vermacht. Die Verwandten und Erben des Komponisten protestirten und so entspann sich ein kostspieliger Prozeß zwischen beiden Parteien. Die Stadt siegte und das Herz wurde in einem kleinen Gewölbe des Sockels im Denkmal eingeschlossen. — Eine erste Gesammtausgabe der Werke A. E. M. Grétry's erschien im Auftrag der belgischen Regierung bei der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig 1883.

2) Kap. IX, S. 143.

Hierauf begab er sich in Begleitung der Gräfin d'Agoult und der Kinder an den Rhein und nahm seine Villegiatur wieder auf der Insel Nonnenwerth. Er hatte in Paris bei seiner Mutter gewohnt, jetzt Rue Blanche. Und hier hatte er das Asyl gefunden, wo sein Gemüth momentan ausruhte von den Bitterkeiten, die seine Privatverhältnisse hervorriefen. Freundlich heitere Stimmungen, wie sie das von ihm komponirte Gedicht von Emil de Girardin

Il m'aimait tant [1])

ausdrückt, Stimmungen, von denen auch W. v. Lenz, der damals nach Liszt's erster russischen Reise fast täglich mit ihm in Paris verkehrte, erzählt, gehören mehr den das Genie umspielenden Grazien an als den Zuständen, die in der Seele Grund wühlen. Letzteren entsproß das in jenen Tagen komponirte Baritonlied, Gedicht von Heine:

Vergiftet sind meine Lieder —
Wie könnt' es anders sein?
Du hast mir ja Gift gegossen
Ins blühende Leben hinein.

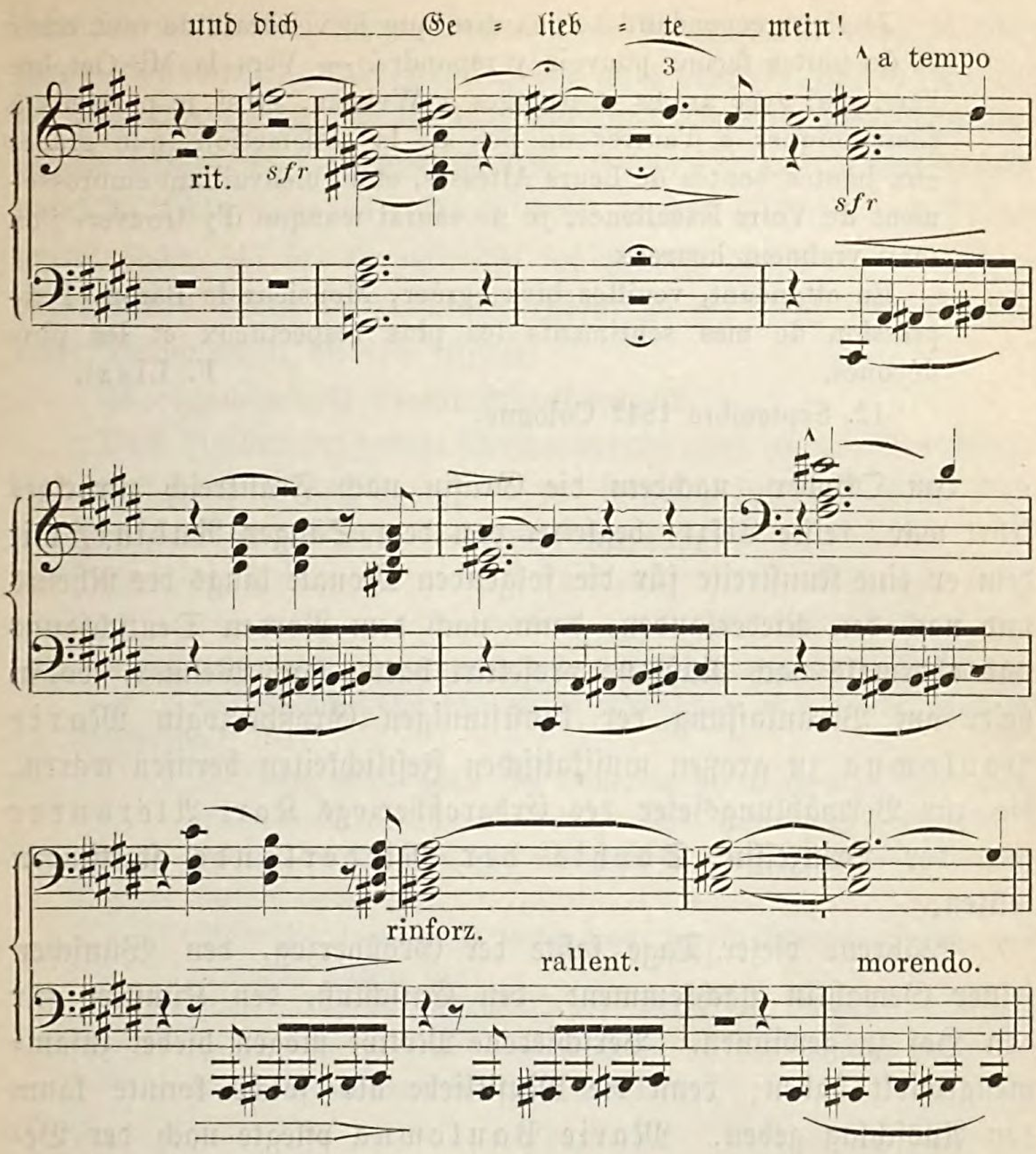
Vergiftet sind meine Lieder —
Wie könnt' es anders sein?
Ich trage im Herzen viel Schlangen
Und Dich, Geliebte mein!

Scharf ausgeprägte Dissonanzen: die Schlangenbisse im Herzen; scharf ausgeprägte Rhythmik: der leidenschaftliche Schmerz — beide unmittelbarer Ausdruck individueller Erregung. So sehr aber Heine's Gedicht in diesem Moment seiner Stimmung entsprechen mochte, so klingt doch aus Liszt's Musik ein anderer Ton als namentlich aus der von dem Dichter ihm gegebenen Schlußwendung, deren zersetzende Ironie die eigenen Gefühle mit Hohn bedeckt. Bei Liszt streift der Schmerz den innern Adel nicht ab. Ohne ironische Selbstbeschauung ist er voll kräftig gesunden Zornes, dem am Schluß des Liedes — ein Hauch von Trauer sich beimischt: [2])

---

1) Edirt Januar 1843: Schott's Söhne in Mainz. Desgl. die Klavierübertragung.

2) Erste Ausgabe: 1843 („Sechs Lieder für eine Singstimme" Nr. 3).
Zweite „ : 1862 (Gesammelte Lieder. III. Heft).



In Nonnenwerth beherrschten ihn andere Stimmungen und traten beruhigend zu den leidenschaftlich erregten in Paris. Er komponirte die schon erwähnten Männerchöre: „Über allen Gipfeln ist Ruh'", „Gottes ist der Orient" u. a. — Besuche kamen und gingen, kurze Ausflüge wurden seinerseits unternommen, Ende September folgte er einer Einladung Fr. Wilhelm's IV. zu einer Soirée im Brühler Hoflager — so eilten die Sommermonate dahin.

Ein zweiter Besuch **Weimars** stand bevor, wie aus folgendem Brief Liszt's an den dortigen Hofmarschall Freiherrn v. Spiegel zu ersehen ist:

Monsieur le Baron.

Il est bien difficile de répondre à une lettre aussi gracieusement flatteuse que celle que Votre Excellence a bien voulu m'écrire.

Je tiens cependant à vous dire que je voudrais de tout cœur et de toutes façons pouvoir y répondre. — Vers la Mi-Octobre j'arriverai avec armes et bagages à Weimar, et si je parviens à communiquer à d'autres un peu de la satisfaction, que grâces aux hautes bontés de Leurs Altesses, et au bienvaillant empressement de Votre Excellence, je ne saurai manque d'y trouver, j'en serai vraiment heureux.

En attendant, veuillez bien agréer, Monsieur le Baron, l'expression de mes sentiments les plus respectueux et les plus dévoués. F. Liszt.

12. Septembre 1842 Cologne.

Im Oktober, nachdem die Gräfin nach Frankreich zurückgekehrt war, reiste Liszt, begleitet von dem Sänger Rubini, mit dem er eine Kunstreise für die folgenden Monate längs des Rheins und nach den Niederlanden, dann nach dem Norden Deutschlands und abermals nach Rußland projektirt hatte, nach Weimar, wohin beide auf Veranlassung der kunstsinnigen Großherzogin Marie Paulowna zu großen musikalischen Festlichkeiten berufen waren, die zur Vermählungsfeier des Erbgroßherzogs Karl Alexander mit der Prinzessin Sophie der Niederlande stattfinden sollten.

Während dieser Tage faßte der Großherzog, den Wünschen seiner Gemahlin nachkommend, den Entschluß, den Künstler für den Hof zu gewinnen. Verschiedene Motive mögen hiebei zusammengewirkt haben; denn die Musikliebe als solche konnte kaum den Ausschlag geben. Marie Paulowna pflegte nach der Beschreibung von Personen, die sie noch persönlich kannten, die Musik in nur sehr dilettantischer Weise. Sie war ihr wenig mehr als ein Luxus, der, den Anschauungen einer früheren Zeit gemäß, zum nothwendigen Glanz der Höfe gehörte. Man hatte vor Jahren Hummel, der eine Berühmtheit war, nach Weimar berufen. Seine specifische Aufgabe bestand darin, an bestimmten Tagen und Stunden in den Appartements der Großfürstin zu erscheinen und eine Lektion zu ertheilen, dazwischen ein Hofkoncert zu arrangiren und da zu spielen. Hiefür erhielt er ein anständiges, aber nur für kleine bürgerliche Verhältnisse berechnetes Salair — und hiemit war der Musikpflege genug gethan. Nach Hummel's Tod strebte man nicht weiter, aber man erstrebte einen würdigen Ersatz. Mendelssohn's Ruhm tauchte auf. Auf ihn lenkten sich die Blicke Marie Paulowna's. Ihre dem

Künstler gemachten Propositionen, die für Hummel angemessen waren, konnten einem Mendelssohn nicht genügen, und so zerschlug sich diese Angelegenheit. Als aber Ruf und Bedeutung dieses Künstlers immer höher stieg, mochte, nachdem Franz Liszt an ihrem Hofe gespielt (1841) und sein Genie einen großen Eindruck auf sie gemacht hatte, bei der Großfürstin der Wunsch aufsteigen ihrem Hof einen neuen Glanz zu gewinnen, indem sie ein Genie von europäischer Berühmtheit an ihn fesselte.

Es begannen die Vorunterhandlungen.

Das hierher bezügliche Memorandum über die mit dem Künstler gepflogene Besprechung — es befindet sich auf dem Hofmarschallamt zu Weimar — besagt hierüber:

Liszt

vient passer chaque année trois mois ici, les mois de Septembre et d'Octobre ou d'Octobre et de Novembre et enfin le mois de Février.

I. Il désire avoir pour les Concerts qu'il arrangera le commandement de la chapelle, sans faire tort par cela à Monsieur Chelard, qui dirigera la chapelle dans toutes les autres occasions.

II. Monsieur Liszt veut rester pour sa vie Monsieur Liszt, sans accepter aucun titre.

III. Pour la partie financielle Mr. Liszt sera content de chaque somme qu'on jugera convenable de lui donner pour ses services pendant ces trois mois.

Écrit après ma conversation avec Mr. Liszt. — le 30. Oct. 42.

Le 31. Octobre 42.

Monsieur Liszt m'a déclaré aujourd'hui qu'il accepterait avec reconnaissance et plaisir le titre de Maître de Chapelle en services extraordinaires.

Somit waren die Vorunterhandlungen beendet und es ließ sich ein Modus schaffen, welcher ohne den Hof-Kapellmeister Chelard, Hummel's Nachfolger, in seinen Rechten zu schmälern, Franz Liszt dem Hof gewann. Nach Paragraph II des Memorandums zu schließen, hatte dieser anfangs — und jedenfalls aus Gründen der Feinfühligkeit für Chelard — einen Titel abgelehnt. Das aber war gegen den Sinn des Hofes. Der folgende Tag löste diese Frage durch die Bezeichnung „Großherzogl. Kapellmeister

im außerordentlichen Dienst", mit welcher Liszt sich einverstanden erklärte.

Er verließ hierauf Weimar und die neuen Beziehungen wurden dekretirt. Die diesbezüglichen Akten lauten:

ACTA.

Die Ernennung des Klaviervirtuosen Dr. Franz Liszt zum Großherzogl. Kapellmeister im außerordentlichen Dienst betreffend.

Carl Friedrich von Gottes Gnaden
Großherzog zu Sachsen 2c.

Wir haben die gnädigste Entschließung gefaßt, den dermalen hier anwesenden Klaviervirtuosen Dr. Franz Liszt zu Unserem Kapellmeister im außerordentlichen Dienste zu ernennen, dergestalt jedoch, daß hierdurch die Verhältnisse des Kapellmeisters Chelard unberührt bleiben und der Kapellmeister Liszt nur bei seiner Anwesenheit hier die Kapelle zu seinen Leistungen aufzufordern und zu benutzen hat.

Wir setzen unser Hofmarschallamt hiervon zu seiner Nachachtung in Kenntnis und sind demselben in Gnaden gewogen.

Weimar, 2. Novbr. 1842.

Carl Friedrich.
v. Fritsch, v. Gersdorff.

Wir Carl Friedrich 2c.

urkunden hiermit. Nachdem Wir die gnädigste Entschließung gefaßt haben, den Virtuosen Dr. Franz Liszt in Anerkennung seiner Uns zu besondrem Wohlgefallen gereichenden Kunstleistungen zu Unserm Kapellmeister zu ernennen; als ist demselben zu seiner Beglaubigung Gegenwärtiges, von Uns höchst eigenhändig unterzeichnetes, mit Unserm Namenssiegel versehenes Dekret ausgefertigt und zugestellt worden.

(L. S.) Weimar, 2. November 1842.

Carl Friedrich.
C. W. Fr. v. Fritsch.

Dekret für den Großherzogl. Kapellmeister Dr. Frz. Liszt.

Hiemit war der Künstler einem Jugendtraum, wenn auch in sehr beschränkter Weise, näher gerückt. Sein Amt übte er zum ersten Mal zu Anfang 1844. Der Honorarpunkt ordnete sich so, daß nach dieser Bethätigung der Hof ihm 1000 Thaler mit der üblichen Frage übersandte, ob er mit dieser Summe einverstanden sei; worauf er entgegnete: „Vollkommen." Und so verblieb es all die Jahre seines Lebens hindurch, auch in der Periode,

da er der dortigen Musikpflege seine Zeit und Kraft im ausgedehntesten Maße widmete, ja sie auf einen Höhepunkt stellte, auf dem der musikalische Ruf Weimars ein europäischer wurde — eine Glanzepoche in der Geschichte dieser Stadt.

Nach den Vermählungsfeierlichkeiten des Erb-Großherzogs in der ersten Hälfte des Oktober unternahm Liszt mit Rubini eine kleine Koncerttour durch thüringische Städte, Jena, Erfurt, Coburg u. a. In Jena, wo man zur Erinnerung der Vermählung Karl Alexander's eine Kleinkinder-Bewahranstalt zu stiften gedachte, überwies er seine ganze Einnahme diesem Zweck. Ebenso war es in Erfurt. Hier unterstützte er ähnliche Institute, auch wieder den Sänger Pantaleoni. In Coburg wurden beide Künstler vom Herzog mit dem ernestinischen Hausorden beehrt. Dann koncertirten sie am Rhein, traten in Frankfurt am Main, Köln, Aachen, Amsterdam, Haag, Leyden und andern Städten auf.

Mit Beginn des Jahres 1843 befanden sich beide in Berlin. Mit 1842 aber schloß sich für Liszt das glanzvollste und bedeutungsvollste Jahr seiner Virtuosenepoche: es hat ihm die europäische Anerkennung seines Genies und eine Stellung im allgemeinen, namentlich im deutschen Kulturleben gebracht, die seinen künstlerischen Einfluß allmählich zu einer geistigen Großmacht erhob. Zugleich fand dieses Jahr ihm die Stätte, auf der diese Großmacht sich entfalten sollte. Allein nicht nur für Liszt, auch musikgeschichtlich ward das Jahr 1842 bedeutungsreich, indem die große Umgestaltung der Tonkunst, die nach 1848 anfing ihre Parole mit Frakturschrift auszugeben, auf deutschem Boden ihre Vorarbeiten begann: Liszt gewann die dereinstige erste Pflegestätte für Wagner's Genius, das Asyl für seinen eigenen schaffenden Geist, — Richard Wagner ward Kapellmeister in Dresden und bereitete seinen „fliegenden Holländer“, der am 2. Januar 1843 seine erste Aufführung an der dortigen Hofbühne erleben sollte, zum Eintritt in die Welt vor — und Hector Berlioz hatte seinen ersten symphonischen Feldzug durch Deutschland beschlossen, womit seine Ideen ihre erste eingehende Diskussion auf deutschem Boden erfuhren: Vorarbeiten, die sämmtlich in Liszt ihren Vertreter und Vorkämpfer finden sollten.

XII.

(Koncert-Reisen 1839/40—1847.)

1843.

Norden und Süden.

Liszt in Berlin (II.) Lauheit der Berliner Koncerte. Eine verlorene Fantasie. „Ungar. Sturm-Marsch“ mit Triangel und Cimbal. Übertragung der „Ouvertüren Weber's“ »Gaudeamus igitur«-Paraphrase. Durch Polen. Warschau. Ein Chopin-Kultus und seine Folgen. Kaiserl. russische Ungnade. Koncerte in Petersburg. Eine Improvisation. Liszt-Fest bei Glinka. Moskau. Zigeunerstudien. Koncerte. Kritik. Mme. Sòlnzewa. Kompositorische Arbeiten. Operngerüchte. Nonnenwerth. Herbst-Koncerte: München; Ludwig I. Kaulbach; Bayern-Würtemberg; Baden; Hechingen.

Der Anfang des Jahres 1843 sah Franz Liszt wieder in Berlin, diesmal in Begleitung Rubini's, der im königl. Opernhause Gastvorstellungen gab. Der Weg beider führte nach St. Petersburg, der Liszt's von da nach Moskau.

Der Aufenthalt in **Berlin** war keine Fortsetzung der vorjährigen glanzvollen Wochen. Die Lauge des Spottes, mit welcher inzwischen der Liszt-Enthusiasmus der Berliner von allen Seiten begossen worden war, hatte gewirkt. Blieb auch die Künstlerschaft des Virtuosen unberührt und sein Empfang im Koncertsaal ein stürmischer, so war doch dem großen Publikum und der Kritik die Furcht vor einem zweiten Guß abzufühlen — die Begeisterung schuf sich nicht wieder ihre eigenen, innerhalb und außerhalb des Koncerthauses jeden Schritt des Künstlers umgebenden Formen: sie bewegte sich im Kreise des Herkömmlichen. Die Kritik war reservirt, Rellstab zog die Schultern hoch und verschnörkelte seine Bewunderung mit wunderlichen Arabesken,[1]) die er auf Timpani coperti mit befilzten Schlägeln auszuführen

1) Siehe „Vossische Zeitung“ Nr. 4—39 des Jahres 1843.

schien, damit ja das vielleicht schlummernde Kind — der Witz an der Spree — nicht erwache. Und es schlief wirklich fest: es bekundete sich in nichts der Witz, weder im Lachen noch im Ernst. Möglich, daß sich dahinter eine innere Beschämung dem Manne gegenüber, dem man nicht Wort gehalten hatte, verbarg.

Liszt selbst besaß zu sehr den großen Blick des Weltmannes, um nicht im Voraus zu wissen, daß sein Empfang nicht dem Abschiedsgeleite des vorigen Jahres entsprechen werde, und daß nach allgemeinen Erfahrungen bei der Masse ein Niederschlag, wenn nicht ein Verleugnen des Enthusiasmus folgen würde. Allein einige Ehrenpflichten in Berlin, denen er sich um keinen Preis entzogen hätte, führten ihn dennoch dahin, zu groß und zu stolz, um jenem beleidigenden Umschlag der Stimmung, der sich den Ausnahmserscheinungen gegenüber abspielt, seit die Welt steht, Rechnung zu tragen.

Die Aufnahme des Künstlers seitens des Hofes hatte selbstverständlich durch den Gegenschlag der Presse keine Änderung erleiden können. Ächt Königliches bleibt sich selbst treu. König Friedrich Wilhelm IV., der Prinz von Preußen und seine hohe Gemahlin empfingen ihn auf das auszeichnendste. Er spielte mehrmals am Hof, auch im intimsten Cirkel. Als der König Liszt's neuen ungarischen Marsch, den „Sturm-Marsch", hörte, befahl er sogleich, daß er in die Sammlung preußischer Armee-Märsche aufgenommen werden solle. — Eine schön gearbeitete silberne Vase mit goldenem Medaillon drückte ihm ebenfalls die Gunst des Hofes aus; auch ward ihm die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft zu Theil.

Die Spuren jedoch, welche bei ihm der Berliner Rückzug hinterließ, lassen sich sowohl nachfühlen als auch deutlich erkennen. Er sah das Nutzlose eines Kampfes mit den Massen und mit der kurzsichtigen neidischen Mittelmäßigkeit. Um seine Ideale zu verwirklichen, brauchte es noch andere Umwälzungen im Völkerleben und im allgemeinen Bewußtsein, als das Zeugnis der Einzelnen, deren Sonnenstand auf die Zukunft hindeutete. Diese Zeit mußte kommen. Er aber ward allmählich zu einem Müden, der stolz und stoisch das ihm auferlegte Joch auf seinen Schultern trug: das Joch, das ihn an das Podium zu heften schien. Der Überdruß an seiner klavierspielerischen „Glanz-Periode", wie er später dieselbe ironisirte,[1]) gewann mehr an Macht über ihn. Und selbst Episoden,

1) Liszt an Wasielewski. Kap. IV.

wie die jetzt folgenden in Polen, in Rußland, wo sich seine Individualität sympathisch angezogen fühlte, waren aus den Situationen gewobene, poetische Schleier, die einen wunden Geist verhüllten.

Vom 6. Januar bis 16. Februar — während welcher Zeit der Künstler noch in anderen Städten koncertirte — ließ er sich nur einige Male in Berlin öffentlich hören: am 8. Januar im Saale der Sing-Akademie,[1]) am 11. Januar im Koncertsaal des kgl. Schauspielhauses,[2]) am 15. Januar im Saale der Sing-Akademie in einem Koncert Theodor Döhler's,[3]) am 18. Januar in einem Unterstützungskoncert für hülfsbedürftige Opernhausmitglieder, bei dem er mitwirkte, und endlich am 16. Februar im Saale des kgl. Schauspielhauses, wo er als Ehrendirektor der Akademie für Männergesang ein großes Vokal- und Instrumental-Koncert dieses Vereins sowohl leitete als auch als Virtuos bei demselben mitwirkte.

Dieses letztere nebst dem von Rubini und Liszt gemeinschaftlich gegebenen Koncert brachte wieder kompositorische Novitäten. Das Programm vom 11. Januar nennt eine:

Fantasie über Motive aus »Figaro's Hochzeit«

und das Koncert der „Akademie" ꝛc. am 18. Februar außer den bereits erwähnten Ungar. National-Melodien (aus dem 3. und 4. Heft), den:

---

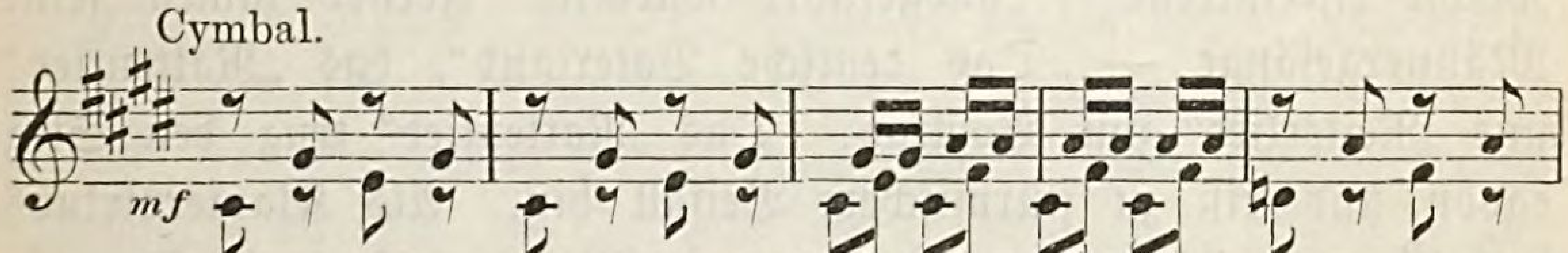
1) Programm (Koncert von Liszt): 1. Großes Trio in B dur von L. v. Beethoven (Violine und Violoncelle von den HH. Ganz); 2. Fuge in A moll von J. S. Bach; 3. Sonnambula-Fantasie; 4. Rossini-Tarantelle, Mazurka von Chopin, La Chasse von St. Heller; 5. Hexameron für zwei Klaviere (2. Klavier: Th. Döhler).

2) Programm: I. Theil (Koncert von Rubini und Liszt): 1. Großes Septett von Hummel (mit königl. Kammermusikern); 2. Arie aus „Anna Bolena" von Donizetti (Rubini); 3. **Fantasie über Motive aus »Le Nozze di Figaro« von Liszt.** — II. Theil: 4. Andante mit Variationen und Finale aus dem Septett von Hummel; 5. Duo della Donna de Lago von Rossini (ges. von Dlle. Ostergard und Rubini); 6. Romanze aus der Oper Parisina von Donizetti (ges. von dems.); 7. Arie I tuoi frequenti palpiti aus der Oper Niobe v. Paccini (ges. v. Rubini); 8. **Ungarische National-Melodien und Ungar. Marsch** (Manuskript) von Liszt.

3) Liszt spielte mit Döhler: Große Sonate zu 4 Händen von J. Moscheles; Hexameron für 2 Klaviere.

Ungarischen Sturm-Marsch[1])
(Seconde Marche Hongroise).

Er gehört, wie Liszt's Rákóczy-Marsch, zu jenen elektrisirenden Gebilden, denen, Heldenrossen gleich, das Schlachtenherz in allen Gliedern zittert und Feuer aus den Nüstern dampft. Damals erschienen zwei Ausgaben: für Klavier und für Orchester, letztere nur in Stimmen. Außer den gebräuchlichen Orchester-Instrumenten waren auch — was die Kritik nicht unterließ naserümpfend zu bemerken — der Triangel und dem Cimbal Raum gegeben, zwei Instrumenten, von denen namentlich letzteres als ungarisch-national bei einem ungarischen Sturm-Marsch sicherlich nicht fehlen durfte, ohne Kolorit und Charakter eines solchen zu verfehlen. Zum ersten Mal aber dürfte es geschehen sein, daß dieses Instrument dem großen Orchester in seiner symphonischen Behandlung eingereiht worden ist. Liszt hat dem Orchester wie dem Klavier, dort in natura, hier in Imitation, den Cimbal thatsächlich einverleibt; von der ungarischen Musik ist er untrennbar. Seine Notation im Sturm-Marsch:



ist gleichsam ein Urbild von dessen Charakter und Eigenart, dem wir in den hierherbezüglichen Klavierstücken vielfach, um nicht zu sagen: typisch begegnen. — Im Jahr 1876 bearbeitete der Komponist den Marsch nochmals symphonisch (dem Grafen Alexander Teleki gewidmet). Nebst der Partitur erschien gleichzeitig die Übertragung dieser Neugestaltung für Klavier zu zwei und zu vier Händen.

Über der Figaro-Fantasie waltete ein Unstern. Von ihr scheint nichts weiter übrig geblieben zu sein als ihre Nennung auf zwei Programmen[2]) und in einigen Koncertreferaten. Die „Allgem. Musik. Zeitung"[3]) erwähnt ihrer mit den Worten, daß die

1) Edirt 1843 (März): Schlesinger in Berlin.

2) Auf einem Programm vom 11. Januar (Berlin) und einem andern vom 7. Februar (Breslau).

3) 1843 Nr. 9, S. 179.

technischen „Schwierigkeiten einander überboten und seine (Liszt's) immense Kraft beinahe erschöpften.“ Rellstab berichtet über sie:[1]

An neuen Stücken gab uns der Virtuos zuvörderst eine Fantasie über Themen aus dem „Figaro“, deren erster melodischer Theil, eine Paraphrase der Arie: »Voi che sapete«, die Wissenschaft reizender Grazie im Spiel erschöpfte; der zweite dagegen, das Allegro, dem hauptsächlich die Arie: »Non più andrai« zum Grunde lag, kann eine Art Trost für die Klavierspieler dieser Welt sein, nämlich der, daß auch Liszt besiegbar ist, wenn er sich mit seiner eigenen Übermacht angreift. Die ungeheuren Schwierigkeiten, die er auf die Atlasschultern seiner Fertigkeit gehäuft, drückten diese doch auch einmal; er wird sie als ein Milon von Croton noch einige Zeit zu tragen haben, bis er so zauberhaft leicht damit entfliegt, wie mit den rollenden und reizenden Passagen des Hummel'schen Septuors. Sie müssen erst noch völlig reif in seinen Händen werden. —

Nach des Meisters Aussage ist diese Fantasie „nur skizzirt geblieben und verloren gegangen.“

In dem Koncert am 16. Februar dirigirte Liszt die „Coriolan-“ und die „Oberon-Ouvertüre“, welche unter seiner Leitung „höchst effectuirend“[2] ausgeführt wurden. Ferner kamen seine Männergesänge — „Das deutsche Vaterland“, das „Rattenlied“ und „Reiterlied“ zum Vortrag. Das „Rattenlied“ trug den Sieg davon und riß zu stürmischem Beifall hin. Als Klaviervirtuos betheiligte er sich an dem Koncert mit Mendelssohn's Dmoll-Koncert und seiner Don Juan-Fantasie.

Dies war das letzte, was öffentlich in Berlin von ihm gehört wurde. Als Virtuos trat er hier nicht wieder auf.

Die so eben erwähnte Direktion der Oberon-Ouvertüre scheint die Anregung zu ihrer Übertragung für Klavier gegeben zu haben, der wir bald darauf zum ersten Mal im Koncertsaal (Petersburg 1843) begegnen. Ihre Edition erfolgte später in der Sammlung:

Ouvertüren (Weber).[3]

Freischütz. Oberon.[3] Jubel-Ouvertüre.

Klavier-Partitur.

---

1) „Vossische Zeitung“ 1843, Nr. 11.

2) „Allg. Mus. Ztg.“ 1843 Nr. 13, S. 249.

3) Edirt 1844 (?): Schlesinger in Berlin.

Obwohl wenig gekannt, verdienten doch alle diese drei Klavier-Partituren im Repertoire unserer Virtuosen aufgenommen zu werden. —

Von Berlin wandte sich der Künstler nach **Breslau,** gab hier (im Januar und Februar) acht Koncerte, wirkte in mehreren andern mit, trat als Dirigent im Theater mit der „Zauberflöte" auf (am 1. Februar) und nahm sich insbesondere mit großer Liebe des Akademischen Musikvereins, der ihn zu seinem Ehren-Direktor erwählt hatte, an. Diesen Tagen gehört seine Koncert-Paraphrase (die nicht mit der Humoreske zu verwechseln ist) an:

1843: **Gaudeamus igitur,**
Koncert-Paraphrase.[1])

Befremdender Weise trägt diese Paraphrase keine jener genialen Eigenthümlichkeiten der Bearbeitung an sich, welche die meisten der Gelegenheitsstücke Liszt's auszeichnen. Sie ist ganz und gar gewöhnlicher starkchöriger Kommersgesang, der wie zufällig von dem gefeierten Namen beglaubigt erscheint.

Eine kleine Rundreise durch die schlesischen Städte Brieg, Liegnitz, Glogau, Neisse (im März) unternahm er von Breslau aus und kehrte hierauf von da auf eine Einladung des Prinzen v. Preußen nach Berlin zurück, um in einem Hofkoncert im Palais des Prinzen, zu dem auch die Schröder-Devrient aus Dresden berufen war, mitzuwirken. Desgleichen spielte er in Potsdam und Fürstenwalde. Darauf setzte er seine Reise nach dem Norden über Posen, Warschau, Krakau und andere Städte wieder fort.

Im Vaterlande Chopin's, in den polnischen Städten, vor allem in **Warschau** — es war im April — loderten die Flammen des Enthusiasmus hell auf. Sie schillerten in den Farben jener romantischen Erregung, die im Herzen des polnischen Adels nie aufgehört hat ihr Anrecht an eine edle Vergangenheit in Forderungen an die Gegenwart und Zukunft umzusetzen. Gerade in jenen Jahren fand Polonia die edelste Verklärung ihres Wesens, ihrer Geschichte, ihrer Trauer und Aspirationen durch Chopin und Mickiewicz, die in der Seinestadt nicht ermatteten in Klängen und Gedichten die Verherrlichung des Vaterlandes immer höher zu tragen

---

1) Edirt 1843: Schumann'sche Buchhandlung, später J. Hainauer, Breslau.

und höher zu stimmen. Niemand als sie hatte die Schatten seines Einst zur Auferstehung in der Kunst heraufbeschworen und ihm die Kraft und Schönheit des Unvergänglichen eingebildet. Aber auch noch von keinem Künstler war den Polen ihr eigenes, von Chopin's Tonmuse poetisirtes Selbst in so glühender Beredtsamkeit vor die Seele gezaubert worden wie von Liszt, dem das Geheimnis dieser Muse von allem Anfang an gleichsam inkarnirt gewesen und in diesem Augenblick, wo er die Atmosphäre ihrer eigentlichen Heimath trank, in den Kreis realen Seins zu rücken schien. Chopin ward ihm zu Polen, Polen zu Chopin.

Schwerlich haben dessen Kompositionen jemals wieder einen solchen nationalen Erfolg erlebt, wie damals in Warschau. Der polnische Adel strömte dahin. Greise jubelten auf bei den Polonaisen und Mazurken, die ihnen die Pracht und den Glanz einer begrabenen Herrlichkeit zurückriefen, deren letzte Strahlen ihre Jugendzeit beleuchtet hatten, um, eine versunkene Welt, im Mannesalter der Glühpunkt ihrer Wünsche und ihres Strebens zu werden; und die Anderen, die noch mitten im Leben Stehenden, Männer und Frauen, das Polenthum halb Grab halb Hoffnung im Herzen — sie gaben dem Traum sich hin, den der Dolmetscher ihrer Ideale am Klavier aus ihrer eigensten Seele heraushob. Man muß Liszt's Buch über Chopin gelesen haben, um begreifen zu können, welche Fülle polnischen Lebens, welche reizende Phantasmagorien sich mit den Tongebilden dieses Dichters verwoben. Ein poetischer Rausch umspann Künstler und Hörer innerhalb und außerhalb des Koncertsaales. Warschau glich in diesem Moment einer farbenschillernden Poeteninsel, deren Luft aus Elegien und Aspirationen bestand und in deren Hintergrund und Schatten — das Auge des russischen Hasses und der Spionage auf die Gesellschaft gerichtet, sein dunkles Handwerk trieb.

Es gehörte schon ein böser Sinn dazu, diesen musikalischen Kultus, der sich mit der Feier einer so fascinirenden Künstlererscheinung verband, die noch dazu seit ihren Jünglingsjahren viele Freunde in den polnischen Adelskreisen (die Gräfl. Familie Plater, Potocka u. a., jetzt insbesondere den Grafen Léon Lubincki) besaß, zu politischen Hetzereien und Denunciationen zu gebrauchen, die endlich ihr Ziel trafen, als der Künstler nach einem glänzenden Souper vor dem Flügel sitzend seinen Freunden musikalisch zugerufen:

Jeszcze Polska nie zginela!
(Noch ist Polen nicht verloren!)

und sie in hinreißender Improvisation in das lauteste Entzücken versetzt hatte.

Die Nacht war vielleicht noch nicht verflossen, als auch schon ein aufhetzender und inkorrekter Bericht aus dem Büreau des damaligen Polizeipräsidenten Abramovich auf dem Weg nach St. Petersburg war. Diese Denunciation hatte schon manchen Vorläufer gehabt, ohne daß Kaiser Nikolaus I. Notiz von ihnen genommen. Jetzt aber hielt seine freundliche Gesinnung für den Künstler seinem Polenhaß nicht mehr Stand: er fiel in Ungnade.

Es mochten inzwischen auch andere, jenen Berichten entgegengesetzte Nachrichten in die dortigen Hofkreise gedrungen sein aus der Feder der Mme. Marie Kalergis (geb. Gräfin Nesselrode), späteren Mme. Moukhanoff, einer unter diesem Namen als Wagner-Propagandistin in Künstlerkreisen bekannten und geschätzten Dame. Liszt begegnete — um mit seinen eigenen Worten zu reden — dieser „merkwürdigen und hoch liebenswürdigen Frau“ in Warschau zum ersten Mal und blieb von da in freundschaftlicher Beziehung zu ihr. Eine musikalisch fein angelegte Natur, in jenem Jahrzehent der Muse Chopin's, wie später der Richard Wagner's ergeben, stimmte sie trotz enger Beziehungen zu dem russischen Hof in die Begeisterung der Polen mit ein. Ob ihre Briefe nach Petersburg Einfluß hatten, ob der Kaiser gegenüber einer von ganz Europa gefeierten Persönlichkeit seinen Polenhaß unbeschränkt walten zu lassen für unweise hielt, läßt sich annehmen aber nicht behaupten. Genug — als der Künstler nach Petersburg kam, bestand die „kaiserliche Ungnade“ nicht, wie allgemein verbreitet wurde, in polizeilicher Bewachung und Landesverweisung; nur der „kleine Belagerungszustand“ war über ihn verhängt. Während Kaiser Nikolaus I. keines seiner Koncerte besuchte und zu keinem Hofkoncert ihn einlud, bewahrte ihm Alexandra Feodorowna ihre Gunst, besuchte seine Koncerte und zeichnete ihn durch Einladungen in ihre Privatgemächer aus, wo er im intimsten Cercle des Hofes vorspielte, was ebenfalls bei der Großfürstin Michaïl (Helene Paulowna) der Fall war.

Der Hof theilte sich stillschweigend in zwei Lager: das mili-

tärische, das mit dem Kaiser den Künstler ignorirte, und das musikalische, an dessen Spitze die Kaiserin stand, welches dem Künstler zuströmte und ihn feierte. „Sie haben wohl nie in einer Schlacht gestanden?" fragte hochmüthig ein mit Orden behängter General den Virtuosen. „„Nein"" entgegnete dieser ebenfalls mit Orden Geschmückte — „„und Excellenz haben nie Klavier gespielt!"" Trotz der Ungnade soll der Kaiser, als er von diesem Zwiegespräch hörte, beifällig gelächelt haben.

Die kaiserliche Ungnade schien den Koncerten des Künstlers einen verstärkten Impuls, seiner Person einen neuen Nimbus gegeben zu haben. Eintrittsbillete mußten bei Zeiten und unter großen Schwierigkeiten errungen werden. Er gab gegen sechs Koncerte, deren Programm wieder Meisterwerke älteren und jüngeren Datums vertraten. Den Chopin-Kultus trug er dabei von Warschau nach Petersburg herüber. Jetzt in der russischen Hauptstadt spielte er sich, aber in größeren Dimensionen, von neuem ab. Diesmal waren anstatt der Polen Russen das Auditorium, das den Nocturnes, Valses, Mazurken, Polonaisen, Etüden, Impromptus und Balladen, dem I. Koncert (Emoll) keine geringere Begeisterung entgegentrug, als die Landesbrüder des Komponisten in dessen Heimathland. Fürwahr eine bessere Entkräftigung der „politischen Aufwiegelungen" seitens des Künstlers wäre kaum möglich gewesen, aber auch kein glänzenderer Beweis von der Wahrheit seines Ausspruchs: daß die Kunst auf neutralem Boden stehe, ein geistiges Bruderband für Alle sei, daß für sie die Lösung aller Meinungen in dem Gefühl für die Menschheit liege.[1])

Als Improvisator trat er in seinem fünften Koncert auf. Die Feinheit und Kühnheit seines Geistes schien als Freier und Weltmann eine Karte an den zürnenden Großen abzugeben. Er improvisirte über Themen aus der russischen Oper: „Das Leben für den Czar!" von dem russischen Komponisten Glinka. Der Beifall war ein grenzenloser. Künstler und Kritiker erklärten niemals eine „Meisterfantasie" wie diese gehört zu haben. Der Künstler hatte sich aber nicht genug gethan. Die Anforderungen, die er an sich selbst stellte, gingen höher und seine Selbstkritik konnte kein Zujauchzen beirren, wie aus einem kleinen Nachspiel in seiner Wohnung hervorgeht. Begleitet von Adolf Henselt und dem

---

1) I. Bd., Kap. 11, S. 260.

schon genannten Yourij v. Arnold war er auf dem Heimwege karg im Reden. Zu Hause angekommen warf er seine Umhüllung dem Kammerdiener zu, riß den Frack vom Leibe und rannte aufgeregt im Zimmer hin und her, immer wieder heftig auf deutsch — in Henselt's Gegenwart bediente er sich dieser Sprache — die Worte ausstoßend: „Wie ein Sch . . . habe ich fantasirt! — doch kann ich's besser, hundert mal besser! — Ich kann's! ich kann's!" Die beiden Freunde hatten die größte Mühe ihn zu beruhigen.

Der jetzige Zielpunkt seiner russischen Reise war Moskau und in Folge dessen Liszt's Aufenthalt in Petersburg ein kürzerer als vorigen Jahrs. Trotz der etwas schwülen Luft war aber die Feier seiner Person eine alles überbietende. Ein Hauskoncert der vornehmen Familien ohne seine Mitwirkung wäre während dieser Zeit undenkbar gewesen. Bei solchen war er stets Künstler und Kavalier, wobei es vorkommen konnte, daß der letztere den ersteren vergaß. So trug es sich zu, daß in der letzten Woche der großen Fasten beim Grafen Michaïl Yourjewitsch Wielhorsky eine musikalische Matinée veranstaltet war, welcher beizuwohnen unter anderen auch die Großfürstin Helena Pawlowna (Gemahlin des Großfürsten Michaïl) und Maria Nikolajewna (Herzogin v. Leuchtenberg) gewünscht hatten. Als Solisten hatten Liszt (Beethoven's Esdur-Koncert mit Orchester), der General und Komponist Alexis Lwow (Spohr's dramatische Gesangsscene für Violine) und eine Sängerin ihre Mitwirkung zugesagt. — Um 1 Uhr kamen die kaiserl. Prinzessinnen an. Die Gäste der haute-volée waren schon vorher versammelt, unter denselben die junge Fürstin Menschikowa (geborene Prinzeß Gagarina, Schwiegertochter des späteren Marineministers und Vertheidigers von Sebastopol); auch die Mitwirkenden harrten ihrer Aufgabe, das Orchester, an seiner Spitze Louis Maurer, stand in Parade. Die Ouvertüre zur Zauberflöte beginnt und endet. Nr. 2 des Programms war das Beethoven-Koncert — aber Liszt war plötzlich verschwunden. Statt dessen wird Nr. 4 (Spohr: Lwow) vorgetragen. Abermals eine Stockung — Liszt immer noch unsichtbar. Nr. 3 (Gesang) tritt ein. Eine dritte unvorhergesehene Pause. — Auf Bitte Graf Wielhorsky's executirt Lwow seine Komposition »Le duel«. Unterdessen befindet sich der Wirth des Hauses wie auf Kohlen. Endlich, kurz vor dem Ende des Violinsolos, erblickt er den soeben mit der

genannten Fürstin in einen Nebensalon eintretenden Künstler und fährt auf ihn zu: »Grand Dieu, Mr. Liszt! Que vous est-il donc arrivé? Les Grand'duchesses sont très choquées!«

»»Mille grâces, Mr. le Comte! peccavi! peccavi! mais n'avait-il donc quelque possibilité[1]) de résister à la trop aimable invitation de Mme. la Princesse, de faire avec elle une petite tournée printanière dans sa voiture!«« —

Hierauf ließ er sich von dem Grafen an den Flügel führen und begann das Koncert zu spielen. Die Großfürstinnen und die vornehme Gesellschaft saßen anfangs wie gefroren da. Doch nicht lange. Liszt's Zauberspiel brach des Eises Macht, die Glut seines Vortrags schmolz alles, was Kälte zeigen wollte, — und nicht nur Vergebung für das crimen laesae majestatis, sondern Enthusiasmus ward sein Lohn! Als Zugabe erklang der Erlkönig.[1])

Hauskoncerte und Festmahle jagten einander. Die Grafen Wielhorsky, v. Benkendorf, Scheremetjew, Woronzow-Daschkow, die Fürsten W. T. Odojewsky, Yousoukow, Oberstallmeister Youschkow u. A. gaben ihm glanzvolle Feste. Am originellsten jedoch feierte ihn der Komponist Glinka. Eine stattliche Anzahl von Künstlern — Musiker, Dichter, Maler — und Kunstfreunden war geladen, zusammen über vierzig Personen; von Komponisten: Dargomysky, Graf Wielhorsky, Fürst Odojewsky, v. Arnold, C. Vollweiler, von Sängern: Rubini und Petrow, der Maler Brülow, der Dichter Kukolnik u. A. Der Saal war längs der Wände mit Tannenbäumen geschmückt, dazwischen bunte Shawls als Zeltdekoration. In der Mitte stand ein Gestell aus drei Stangen, oben verbunden; von diesem Verbande herab hing an einer eisernen Kette eine kupferne große Kasserole ohne Stiel.[1]) Rund umher waren Teppiche gebreitet. Mit einem Wort: die Gesellschaft sollte ein Zigeunerbivouak bilden und lagerte sich nach Beendigung der Musikvorträge und nach vorausgegangenem Souper in heiterster Stimmung zigeunerartig ohne Überröcke, in Hemdärmeln, mit nur lose um

1) „Noch jetzt" — rief Leonid v. Lwow (Kammerherr a. D. in Moskau und Bruder des Komponisten) aus, als er fürzlich (März 1887) eine Begegnung mit Yourij v. Arnold hatte und die beiden Ergrauten diese Erinnerung ausgruben — „noch jetzt schwebt mir das Koncert in den Ohren! Wohl hundert Mal habe ich es von den verschiedensten Künstlern gehört — — aber so — jamais, jamais plus!"

den Hals geschlungenen Tüchern auf den Teppichen, und der Poet Kukolnik, unterstützt von seinem Bruder Platon, braute in der Kasserole den berühmten Crambambuli aus Jamaikarum und Champagner mit rothem Chablis. Der brennende Rum beleuchtete die fröhliche Gruppe und warf phantastische Lichter auf die Baumwände des Zeltes. Russische Chorlieder, theils Volksgesänge, theils Kompositionen von Glinka und Dargomysky, tönten dazu.

Dieses Fest wurde gewissermaßen zu einem Vorabend anderer Festlichkeiten in **Moskau**, bei denen ächte Zigeunerhorden, eigentlich die Zigeunersängerinnen, die in Folge ihrer Schönheit bei der jeunesse dorée eine große und zugleich traurige Rolle spielten, mitwirkten. Die vornehme männliche Jugend hatte ihn in ihre Kreise, auch in ihre wilden Vergnügungen mit hineingezogen. Hier machte Liszt seine Erfahrungen über die Zigeunerinnen Moskaus, die er in seinem Buche „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn“[1]) mit so hinreißenden Farben schildert und mit dem Glanz, um nicht zu sagen mit dem Adel der Poesie umgiebt. Allein nicht nur hier, von üppigstem Luxus und orientalischer Pracht umgeben, beobachtete er Zigeunertruppen. Er suchte sie auch außerdem auf, um ihre Musik zu hören und deren Geheimnis zu erlauschen. Eines Abends, hingegeben an ihre Chorlieder, vergaß er ganz gegen seine Gewohnheit des Momentes, der ihn selbst vor ein Auditorium, das seiner im Koncertsaal harrte, führen sollte. Dasselbe ward unruhiger von Viertelstunde zu Viertelstunde. Nun kam er. In diesem Augenblick wich Unruhe und Ungeduld dem lautesten Begrüßungsjubel. Der Künstler jedoch schien ihn gar nicht zu bemerken; wie geistesabwesend nahm er vor dem Flügel Platz und zum Staunen seiner Zuhörer erklangen anstatt der auf dem Programm stehenden Komposition Zigeunerweisen, die er fascinirend und berauschend in freier Fantasie zu einem Ganzen wob. Man athmete hoch auf, als er geendet — man wußte nun auch, wo er gewesen, und dankte dem Zufall, der den Zuhörern so unbeschreibliches gebracht hatte.

Liszt's Moskauer Koncerte fanden am 25., 27. und 29. April und am 2., 9. und 12. Mai statt. Seine künstlerische Weltstellung erkennend und, wie es scheint, hindeutend auf die

---

1) Liszt's „Gesammelte Schriften“ VI. Bd.: „Die Zigeunerinnen Moskau's“ S. 145.

ihm widerfahrenen politischen Verketzerungen schrieb ein dortiger Referent:

„Auch wir begreifen jetzt den Enthusiasmus, mit dem Liszt als Künstler und als Mensch im schönsten Verein die ganze Welt bezaubert. Ein echtes Kind seiner Zeit, mußten die Bewegungen derselben, die tausend Stimmen der Freiheit und der Humanität in seinem für das Schöne und Gute empfänglichen Herzen auch tausendfältig widerhallen in freien, fessellosen Akkorden.“ 1)

Der besonderen Erwähnung dürfte ein Kirchenkoncert, das am 4. Mai in der Evangel. Kirche von St. Peter und St. Paul stattfand, hier verlangen. In ihm trat Liszt — vielleicht das einzige Mal — als Orgelspieler mit dem Andante der Cmoll-Symphonie, dem Andante con var. der Sonate opus 26 von Beethoven und mit einer Fuge von Händel auf. — Das Koncert war zum Besten der evangelischen Waisenschüler.

Überhaupt blieb der zweite Besuch Rußlands seitens des Künstlers nicht minder als sein erster begleitet von reichen Spenden, die er sowohl russischen als auch auswärtigen Anstalten und Unternehmungen zufließen ließ. So übersandte er z. B., noch bevor er Moskau verließ, an die Association des Artistes musiciens zu Paris, die ihn zum Comité-Mitglied ernannt hatte und nach ihren soeben versandten Statuten den Zweck verfolgte, verarmten Musikern und ihren Familien Hülfe zu bieten, 1000 francs »pour sa cotisation personelle de l'année«. Der monatliche Mitgliedsbeitrag betrug nach den Statuten 50 Centimes.

Liszt reiste über Petersburg zurück nach Deutschland, aber nicht, ohne daß seine Rückreise mit romantischen Gerüchten behangen worden wäre. Diesmal waren es nicht „polnische Aufwiegelungen“, sondern ein galantes Abenteuer, eine abermalige „Entführung“ und zwar die Entführung einer Russin. Doch war sie so wenig eine solche, wie die ihm 1835 zur Last gelegte. Der Sachverhalt war sehr einfach. Der Künstler hatte in Moskau eine Mme. Sólnzewa, die Frau eines Staatsrathes, kennen lernen. Sie war eine große und gefeierte Schönheit. Auf der Reise von dort nach Petersburg begegneten sich beide. Mme. Sólnzewa wollte über die Grenze. „Ich auch!“ — rief er aus — „wir reisen zusammen!“ Nun wurden aber die Reisepaßformali-

1) „Allg. Mus. Ztg.“ 1843 Nr. 26, S. 478.

täten in Rußland noch sehr schwerfällig gehandhabt. Wenn Jemand über die Grenze wollte, mußte es acht Tage vorher öffentlich bekannt gegeben werden, was Liszt des Zeitverlustes wegen höchst lästig fand. War es Zufall oder Berechnung: er klagte seine Kalamität der jungen Gräfin v. Benkendorf, deren Vater das Amt eines russischen Polizei-Chefs bekleidete. „Oh, das wird Papa arrangiren", beschwichtigte sie ihn. Und wirklich — schon andern Tags erhielt er seinen Paß und konnte fort. Diese schnelle Abreise aber, ohne vorhergegangene öffentliche Anzeige, war seinen Gegnern eine willkommene Thatsache, um durch falsche Gerüchte gegen ihn operiren zu können.

Einer andern Reisebegleitung dagegen, die ebenfalls von Moskau herstammte — einer Kuriosität — gedachte man nicht. Sie bestand aus zwei jungen Bären, die ihrer Mutter geraubt dem Künstler zum Geschenk dargebracht worden waren. Die kleinen drolligen Dinger amüsirten ihn, bis ihre Zähne wuchsen und die Bestie sich in ihnen zu regen begann; dann ward ihm unheimlich und er übergab sie dem Bärenzwinger eines Freundes.

Im Juni finden wir seine Spur in **Hamburg**, wo er am 26. Juni ein Koncert im Stadttheater gab. Dann reiste er an den Rhein zu gemeinsamer und letzter Sommerfrische auf der Insel Nonnenwerth mit der Gräfin d'Agoult.

Hier entstanden die bereits genannten Lieder, Chöre und Klavierübertragungen,[1] darunter die dem Fürsten A. Kutusow gewidmete Transkription von Glinka's Tscherkessen-Marsch, welche Liszt's diesjährigem Petersburg-Besuch zufällt und den Zweck hatte, dem daselbst lebenden talentvollen Carl Vollweiler Vorschub zu leisten, indem Liszt sich mit diesem zur Herausgabe einer kleinen Sammlung von Klavierstücken verband, die unter der sonderbaren, sonst unerklärlichen Firma Liszt und Vollweiler auftrat, es aber nicht weiter als bis auf zwei Stücke brachte, von denen Liszt's Tscherkessen-Marsch die erste Nummer bildete.

Zu Liszt's russischen Gelegenheitsstücken vom Jahr 1843 gehört noch die Transkription von

Bulhakow's russischer Galopp,[2]

---

1) Siehe Kapitel IX „Nonnenwerth" II.

2) Edirt 1843: Schlesinger in Berlin.

den die Presse als einen „überlisztеten", „veritablen Tanzgalopp", — nur der „Kuriosität" halber erwähnte [1]) — und die Übertragung von

Autrefois! [2])
Romance du Comte M. Wielhorsky,

welche er in seinem Moskauer Koncert am 9. Mai 1843 vortrug.

Nun nahte der Herbst, der Schluß der Sommerrast. Der Künstler geleitete die Gräfin mit den Kindern nach Paris und verbrachte einige Tage in der Rue blanche bei seiner Mutter.

In jener Zeit tauchte die Nachricht auf: Liszt komponire eine fünfaktige Oper, zu der George Sand das Libretto gedichtet habe; das Süjet sei ihr Roman „Consuelo". Geraume Zeit später bezeichnete man „Sardanapal" als solches. Dann wieder sprach man von einer italienischen Oper, zu welcher Carlo de Guaita ihm den Text liefere. Liszt hat keine Oper komponirt. Gewiß aber ist, daß die Idee zu einer solchen ihn mehrfach beschäftigt hat. Im Jahre 1846, als er Ungarn wieder besuchte, erwartete man daselbst ebenfalls eine Oper, eine National-Oper, von ihm. Es wurde dort viel darüber geschrieben und gesprochen: als Süjet nannte man „Jankó, der Roßhirt". Allein er kam zu der Ansicht, daß auf diesem Gebiet nicht sein Beruf liege, und gab den Plan wieder auf — nicht ohne eine Art Enttäuschung seitens der Ungarn und seiner Freunde, welche die allgemeine Anschauung theilten, daß in der Oper das musikalische Kunstwerk kulminire. Die Opergerüchte selbst kursirten bis Ende der vierziger Jahre, wo sich herausstellte, daß Liszt andere Ziele verfolge. —

Der Künstler kehrte nach Deutschland zurück und bereiste als Virtuos die von ihm noch nicht berührten Ländergebiete Bayern, Württemberg, Baden und andere. Zunächst trat er in Bayerns Hauptstadt, in **München** auf. Hier gab er in der zweiten Hälfte des Oktober vier Koncerte im Odeon und Hoftheater. Obwohl die Koncert-Konstellationen daselbst nicht ungünstiger hätten sein können — es waren gerade die ersten alarmirenden Nachrichten über den von Kalergis und Makryzannis geleiteten und am 15. Oktober ausgebrochenen Aufstand in Griechenland eingetroffen—, war sein erstes Koncert am 18. Oktober im Odeon-Saal, bei dem

1) „N. Z. f. M." 1844, XX. Bd., Nr. 40, Seite 158.
2) Edirt: ?

selbst Ludwig I. trotz der Kabinetsarbeiten und der Sorge um den bedrohten Sohn, sowie der ganze Hof zugegen war, ein außerordentliches. Der Enthusiasmus für den Künstler steigerte sich zu einer in München selten erlebten Höhe, als dieser eine nächste Koncerteinnahme für die in Athen bedrohten Bayern bestimmte und eine andere dem Magistrat zum „Besten der Blinden“ übersandte. Nach einem damals ausgegebenen bayerischen Regierungsblatt genehmigte König Ludwig I. die von Dr. Franz Liszt durch die Schenkung von 1500 Gulden beabsichtigte Gründung eines halben Freiplatzes in der königl. Blindenbeschäftigungsanstalt zu München mit der Bestimmung, daß der Theilplatz unter Vorbehalt des landesherrlichen Verleihungsrechtes der Liszt'sche benannt werde. Auch verfügte der König, daß der Beutel — es war ein blauer —, in welchem der Künstler obige Summe an den Magistrat gesandt hatte, „für immer zum Andenken aufbewahrt werden solle.“

Es blieb damals in den Künstlerkreisen nicht unbelacht, daß der König angesichts der Opferfreudigkeit des großen Künstlers, die noch dazu seinen Landesangehörigen zu Gute kam, keine andere Auszeichnung als die „Aufbewahrung des blauen Beutels“ übte. Die Maler Münchens aber kannten nach dieser Seite ihren König, dessen Freigebigkeit sich genug gethan, wenn er, wie einstmals dem Maler Schwind, aus Italien ein Geschenk mitbrachte und es ihm eigenhändig gab: eine Apfelsine, die er aus seiner Rocktasche hervorzog. Bei Liszt wirkte jedoch eine Antipathie noch mit, die er gegen ihn jedenfalls aus denselben Gründen wie gegen den Grafen Schack hegte, der wie es schien, prinzipiell die Gemälde, um die der König feilschte, um hohe Summen ankaufte, was jenem seitens der Maler Münchens die Bezeichnung als „Gegenkönig Ludwigs“ eintrug. Auch sein verletztes Majestätsgefühl mochte einen Antheil an seiner Abneigung haben. Daß der Virtuos dem künstlerischen Gottesgnadenthum die gesellschaftliche Würde errang, die „Herrschaften“ nicht unterthänigst zum Besuch seiner Koncerte oder zum Kaufen von Billeten einlud, wie es nach der Etiquette früherer Zeiten nöthig war, daß er vor keinem gekrönten Haupt spielte ohne vorhergegangene persönliche Vorstellung, war Manchem ein Dorn im Auge. In Hannover machte er z. B. dem König, dessen Nichtachtung der Künstler und Gelehrten — Varnhagen erzählt manches hievon — allgemein bekannt war, keinen Besuch.

„Wer mich hören will", sagte er, „kommt in mein Koncert ohne meinen Besuch." Als man ihn darauf aufmerksam machte, daß es Brauch sei, meinte er stolz und trotzig, „es könne auch Ausnahmen von der Regel geben."

„„Aber Se. Majestät wird Ihr Koncert nicht besuchen"", warf ihm ein Kavalier vom Hofe ein.

„Nun — dann besucht sie es nicht!"

„„Sie werden keinen Orden erhalten —""

„Dann trage ich ihn nicht." Damit war die Sache erledigt. Liszt war nicht am Hof, der König nicht im Koncert. Liszt blieb auch ohne hannoveranischen Orden. Ähnliches, wie in Hannover, soll sich auch in München und im Haag ereignet haben. Ludwig I. blieb dem Künstler abhold. Erst sein Enkel Ludwig II. verlieh ihm den Michaels-Orden.

In den Künstlerkreisen dagegen herrschten ungetheilt die wärmsten Sympathien für ihn. Schwanthaler fertigte sein Bildnis in Medaillonform, W. v. Kaulbach entwarf eine Bleistiftskizze seines Kopfes,[1]) Emanuel Geibel äußerte sich brieflich gegen den Freiherrn von der Malsburg in Stuttgart: „Er ist durch und durch Poet, und die poetische Auffassung aller Musikstücke, nicht die technische Fertigkeit, ist es, was die Menge unbewußt bezaubert" —; die Dichter, Hofräthe Thiersch, Rep. v. Ringeis, Prof. Neumann feierten ihn mit Versen, die Liedertafel brachte ihm eine Serenade bei Fackelschein. Maler gedachten noch nach Jahrzehnten dieses Ständchens mit großem Enthusiasmus, und es bleibt nur zu verwundern, daß sie die heitere, von ihnen als höchst malerisch geschilderte Nachtscene nicht als Vorwurf benutzt und ihr die Verewigung gegeben haben. Nach der Erzählung eines Augenzeugen[2]) war es eine milde Oktobernacht; Mond, Sterne und ein heller Himmel lagen über der Stadt und verklärten den rothgelben Schein der Fackeln, die vor dem Hôtel, welches der Künstler bewohnte, in Massen aufflammten und auf den Sängerchor und die ihn umdrängenden Menschenwogen phantastische Lichter warfen. Das zweite Lied war noch nicht verhallt, als man den Gefeierten die Treppe herabeilen sah, hinter ihm ein Kellnerheer, bepackt mit Champagnerkörben und Gläsern. Zwischen den Liedern knallten die Pfropfen,

---

1) Diese Zeichnung kam in den Besitz der Fürstin Carolyne v. Sayn-Wittgenstein.

2) Der Verfasserin wurde sie von A. v. Kreling erzählt.

heiteres Hochrufen hallte von allen Seiten. Liszt's hohe feine Gestalt gewahrte man baarhäuptig mitten unter den Sängern, bald da bald dort. Oben aber der Balkon, von wo sonst in üblicher Weise solche Ovationen entgegen genommen werden, war unbesetzt. — Meistens revanchirte sich der Künstler bei ähnlichen Gelegenheiten mit einer musikalischen Matinée, welche er auch diesem Ständchen anderntags nachfolgen ließ.

Es hatten sich damals viele bedeutende Menschen in München zusammengefunden, die auf das Zwangloseste mit einander verkehrten, auch banquettirten. Bettina war ebenfalls anwesend, eigentlich — wie die böse Welt sich zuflüsterte — „Liszt nachgereist." Sie hatte ihre Töchter mitgebracht, von denen sie hoffte — so flüsterte jene weiter — eine an den Künstler verheirathen zu können. Die Dichterin und der Virtuos, dessen Poesien am Klavier einen unbeschreiblichen Zauber auf sie übten, waren wieder täglich im Verkehr. Einstmals meinte sie, er müsse auch Verse machen können. Liszt antwortete ihr hierauf mit einem kleinen lebendigen Gegenstand, den er ihr übersandte: mit einem Wetterfrosch, der in einem Glas auf einer einfachen Leiter saß. In Selbstironie gab er ihm das Motto mit, den ersten und einzigen von ihm verfaßten Reim:[1])

Ich kraxele auf der Leiter
Und komme doch nicht weiter.

Von künstlerischer Bedeutung wurde die Begegnung mit W. v. Kaulbach. Beide Männer waren berufen zu Pionieren ihrer Zeit und ihrer Kunst. Ihrer historischen Aufgabe aber, die geistigen Grenzen der letzteren zu erweitern durch Zuführung neuer Stoffkreise, standen beide noch mit halbverhülltem Auge gegenüber. Kaulbach hatte noch nicht seine Philosophiebilder, Liszt noch nicht seine Symphoniepoesien geschaffen. Instinktiv aber fühlten beide, trotz einer gewissen individuellen und sachlich bestimmenden Negation, das naturverwandte ihrer Art. Der Musiker bewunderte die Gedankenschneide und die Ideenkreise des Malers, dieser fühlte sich gepackt von der Schaffensgewalt des Virtuosen als solchen und

1) Hier dürfte der Liszt-Aufsatz des Pierer'schen Konversationslexikons eine Erwähnung erheischen. Da heißt es nämlich: „Er ist auch Dichter; schrieb einen Band Gedichte mit italienischer Übersetzung." Einer Widerlegung bedarf dieser Passus nicht.

als Menschen. Dieses bestätigt das von W. v. Kaulbach anfangs der fünfziger Jahre in Lebensgröße gemalte Bild desselben. Hiebei blieb Kaulbach stehen. Seine Auffassung Liszt's ging zu keiner Zeit über die bezeichnete Linie hinaus, während andererseits dieser die geistige Richtung Kaulbach's voll begriff und würdigte. Hiervon später.

Nach den Münchener Koncerten gewahren wir den Künstler koncertirend in **Augsburg**, **Nürnberg**[1]), wo er mehrmals in die Werkstätte des ebenso bedeutenden wie biderben Burgschmiet eintrat, der gerade das Beethoven-Monument für Bonn zum Guß vorbereitete, in **Stuttgart**, wo er vor dem Hof und öffentlich spielte, auch ein Koncert lediglich für Lehrer und Schüler des Gymnasiums gab und eine Koncerteinnahme zu einer Schulstiftung bestimmte, dann in **Karlsruhe**, **Mannheim**, **Heidelberg** und endlich in **Hechingen** (December), wo im nächsten Jahrzehent seine bahnbrechenden Instrumentalschöpfungen eine ebenso schwung- wie verständnisvolle Aufnahme und Pflege durch den musikliebenden Fürsten und seinen genialen Kapellmeister Max Seifriz finden sollten. Jetzt bereiteten sich diese Beziehungen vor und die Sympathie des Fürsten für den Künstler drückte sich durch Verleihung des „Hofrath"-Titels aus.

1) Aus diesen Tagen stammt eine im Bona Meyer'schen Atelier vervielfältigte, viel verbreitete kleine Bleistiftskizze des Künstlers von Heideloff.

XIII.

(Koncert-Reisen 1840—1847. Fortsetzung.)

1844.

Vorspiele zur musikalischen Glanzepoche Weimar's.

Liszt's erstes Hofkapellmeister-Debüt. Histor. Rückblick auf Weimar's Musikleben. Liszt's Dirigenten-Ideale. Gleiche Bestrebungen seitens Berlioz' und Wagner's. Das neue Princip. Die Weimaraner Koncert-Programme. Stimmen der Zeit. Ein Vorläufer der Dirigir-Reform. Ein improvisirtes Faust-Melodram.

In der zweiten Hälfte des December, gegen Weihnachten hin, finden wir den Künstler in **Weimar** — zum ersten Male, um als Hofkapellmeister zu fungiren. Sein Aufenthalt währte bis zum 18. Februar 1844. Derselbe wurde zum bedeutendsten Vorspiel der ebenso leuchtenden als in das gesammte Musikleben eingreifenden Liszt-Weimarepoche.

Weimars musikalische Vergangenheit hatte sich nach außen hin nur durch einzelne glänzende Künstlernamen bemerkbar gemacht. Nichts desto weniger wurde in der kleinen Residenz viel musicirt. Und seit der Zeit der Großherzogin Amalie hatten sich nach dieser Richtung hin ganz respektable Mittel entwickelt, die wohl geeignet waren das Musikleben zu einer höheren Blüthe zu treiben. Unterstützt von der ununterbrochenen Gunst der Fürstin besaß man eine gute Kapelle, tüchtige Kapellmeister, die zugleich Komponisten waren, wie Hummel und Chelard, Kirchen-, Stadt- und Militärmusik, vortreffliche Dilettanten und seitens des Publikums einen empfänglichen Sinn für Musik. Aber Weimar, wie befangen von der großen Dichterepoche, die auf seinem Boden sich abgespielt hatte, zehrte an seinen Reminiscenzen und ließ die musikalischen Mittel unbenutzt. Es drückte ihnen keinen andern Stempel auf als den, der überall gang und gäbe war: den Stempel zeitweiser und ange-

nehmer Unterhaltung. Zur Zeit Karl August's war das musikalische Interesse so ziemlich ausschließlich der Oper zugewandt, die in der That durch ein glückliches Zusammentreffen von Kapellmeistern, Komponisten und vorzüglichen Gesangskräften zu einem Glanzpunkte des Hofes und Residenzstädtchens wurde.[1]) Im schroffen Gegensatz zu ihr befanden sich die andern Zweige der Tonkunst, vor allem die Instrumentalmusik, die mehr als stiefmütterlich behandelt die äußerste Vernachlässigung erfuhr. Auf hundertundzwanzig der Oper und dem Schauspiel angehörende Theatervorstellungen fielen jährlich — aber erst auf Hummel's Anregung — zwei Theaterkoncerte, deren Ertrag dem Kapellwittwenpensionsfonds zu Gute kam. Fremde Künstler, Virtuosen, spielten nur am Hofe oder, wenn öffentlich, auf der Bühne während der Zwischenakte. In Folge dessen blieben dem Publikum große Instrumentalwerke fremd. Mit der Quartettmusik verhielt es sich ebenso. Und die Kirchenmusik endlich, welche allerdings verpflichtet war bei Fest- und hohen Geburtstagen mit zu celebriren, besaß zu geringe Chormittel, um größere Werke

---

1) Die Vertreter der Musik am Hofe zu Weimar von Ernst August Constantin bis zu Goethe's Tod in kurzen biographischen Notizen. 1756—1832 bei Pasqué, Goethe's Theaterleitung II, 255—273.

1. Johann Ernst Bach.
2. Ernst Wilh. Wolf.
3. Karl Gottlieb Goepfert.
4. Anton Schweitzer.
5. Joh. Frz. Steinhard, Kammer- und Hofmusiker.
6. Corona Elisabeth Wilh. Schröter.
7. Karoline Wolf.
8. Maria Salome Philippine Neuhaus.
9. Friederike Meinhardt.
10. Johann Adam Aulhorn.
11. Heinrich Seidler.
12. Johann Friedrich Kranz.
13. Benedikt Kraus.
14. Franz Destouches (Detouches).
15. Johann Eberhard Müller.
16. August Riemann.
17. Karl Eberwein.
18. Traugott Maximilian Eberwein.
19. Joh. Heinrich Christian Rembe.
20. Karl Theodor Theuss.
21. Gottlieb Töpfer.
22. August Ferdinand Häser.
23. Johann Nepomuk Hummel.

(Unter obigen sind auch die Sängerinnen genannt. Vorzügliche Komponisten sind im Druck hervorgehoben; Auswärtige, wie Zelter, 2c. nicht aufgeführt).

durchführen zu können. So lange Hummel das musikalische Steuer in der Hand hielt, waren die vorhandenen Kräfte zu einer gewissen strammen Tüchtigkeit gediehen. Nach seinem Tode jedoch machte sich in dem Weimaraner Musikkörper allmählich eine Erschlaffung bemerkbar, die, um einigermaßen überwunden zu werden, eine außerordentliche Energie und Befähigung seitens des Dirigenten erforderte.

So lagen die Dinge, als der neue Hofkapellmeister sein periodisches Amt antrat.

Er brachte ihm hohe Ideale mit, die bezüglich der geistigen Wiedergabe von Instrumentalwerken in ihm ruhten und jetzt der ersten Prüfung ihrer Lebensfähigkeit unterzogen werden sollten. Es galt der Orchesterdirektion das leitende Princip zu gewinnen und den mechanischen Apparat zu dessen Durchführung zu schaffen. Liszt war der erste, welcher das Orchester auf ein höheres Niveau der Ausdrucksfähigkeit stellte und zu einem geschichtlichen Organ dieser Bestrebungen wurde; jedoch blieb er mit denselben keineswegs vereinzelt. Denn es war nur eine Naturnothwendigkeit und die natürliche Logik der Entwickelung der Musik, wenn in den Geistern, die ihrem Gang neue Welten entdeckten, auf das entschiedenste und sicherste der Drang: dem hier gewonnenen neuen Wein auch neue Schläuche zu erringen, nach Geltung verlangte. So war es nicht genug, daß Hector Berlioz im Anschluß an Beethoven der Instrumentalmusik eine neue ideelle Wendung durch seine Programme schuf und diesen gemäß der Instrumentationskunst eine so üppige und reiche Farbenpracht und Mischung zuführte,[1]) daß die Zeitgenossen Meyerbeer, Wagner, Liszt, ergriffen wie von der Entdeckung eines neuen Gestirns, hier die fruchtbarsten Anregungen sich holten —, nicht genug, daß in Rich. Wagner's Gehirn der Riesengedanke des musikalischen Dramas bereits zu kreißen begann und seine erste Daseinsäußerung der Welt vorlag —, auch nicht genug, daß dieselben Ideen von der Erweiterung der Tonkunst, wie ein Gespenst schon im jugendlichen Franz Liszt lebendig, ihn dahin trieben, das Klavierspiel auf eine Höhe zu stellen, von der aus er ihm den ganzen Sprachgehalt der Lyrik, Epik und Dramatik errang, daß er am Klavier vordem ungeahnte Ideale enthüllte, die Mittel ins Leben rief, welche ihr Dasein als Kunstwerk realisiren konnten, und endlich, daß er, ebenfalls am Klavier, dem noch

---

1) I. Bd. dieses Werkes, S. 204 u. f.

ungelösten Worte Beethoven's die Deutung gewann: das alles mußte, wie jenem Soloinstrument, noch dem Orchester, diesem wichtigsten Darstellungskörper der höchsten Idee Beethoven's: der Symphonie errungen werden.

Dieser Gedanke stand im tiefsten Zusammenhang mit dem Fortschrittsprincip der Tonkunst; denn was der Orchestermusik an Bedeutendem und Großem übergeben war, mochte es von Beethoven, von Berlioz oder einem andern Meister ausgehen, mochte es in Verbindung mit dem Koncertsaal oder mit der Bühne stehen, konnte erst thatsächlich zum Leben vordringen durch eine dem erweiterten Inhalt und seinem Pulsschlag entsprechende Wiedergabe seitens des Orchesters. Während derselbe jetzt durch Liszt in Weimar zum Durchbruch kam, trat er nicht minder mächtig bei Wagner in Dresden hervor, wie seine 1846 erfolgte Aufführung der neunten Symphonie Beethoven's und das ihr und der Eroica unterbreitete Programm belegt.

Es ist musikgeschichtlich bedeutungsvoll und beweist die Wahrheit von der Gesetzmäßigkeit und der organischen Entwickelung unserer Tonkunst, daß diese verschiedenen Bestrebungen sämmtlich an Beethoven in dem Bedürfnis anknüpfen: den Ideengehalt dieses Meisters zu entsiegeln und zum allgemein faßbaren und allgemein gültigen Verständnis zu bringen. Hiebei entdeckten die großen Pfadfinder für die reproducirende Kunst der nach-Beethoven'schen Zeit — für das Solo-Instrument: Liszt; für das Orchester: Berlioz,[1]) Liszt, Wagner — das Gesetz des Melos und seiner Behandlung, welches von letzterer verlangt, daß das Zeitgewicht nicht am Rhythmus des Einzeltaktes hafte, sondern in den **Rhythmus des Gedankens** verlegt werde. Unter „Rhythmus des Gedankens" begriffen diese schaffenden Geister sowohl den poetischen Inhalt in seinem lebendigen Getriebe, als auch die logische Wiedergabe der thematischen Arbeit und deren Architektur. Alle aber gaben dem ersteren gegenüber dem zweiten die Ehre des Vortritts als dem Erzeuger der Form und als dem mitbestimmenden Faktor derselben.[2])

---

1) Man vergleiche die Zeitberichte vom Jahr 1843 über Berlioz' Reise in Deutschland.

2) In jüngster Zeit wurde diese Errungenschaft unter der Benennung „Phrasirung" als eine neueste Entdeckung zur Sprache gebracht. Hier knüpft man an die thematische Arbeit und sieht in ihr die alleinige Richtschnur. Die

Liszt's Idee war, dem Orchester dieselbe technische Höhe, dieselbe Ausdrucksfähigkeit, wie dem Klavier, zu erringen und, wie bei diesem, den Punkt zu erreichen, wo alle technischen Schwierigkeiten besiegt erscheinen, der materiellen Schwere entkleidet nur im Dienste der Idee sich bewegen. Ein unter seiner Leitung stehendes Orchester dachte er sich als ein Instrument, das, gleich dem Klavier unter seinen Händen, der leisesten geistigen Regung, dem Flug seiner Phantasie mit dem vollendetsten Schein der Unmittelbarkeit folge. Spötter glaubten darum besonders geistreich mit der Bemerkung zu sein: er sei kein Dirigent: „er spiele auf dem Orchester Klavier." In der That war letzteres so. Nur mit dem Unterschied, daß hierin die höchste Beweisführung für sein Dirigirgenie lag.

Liszt an der Spitze des Orchesters war eine Fortsetzung von Liszt am Klavier. Seine periodische Funktion als Weimaraner Hof-Kapellmeister bis zum Jahr 1848 war sozusagen die „Fingerübung" hiezu.

Der „außerordentliche" Hof-Kapellmeister gab als erstes diesmaliges Debut acht Koncerte, von denen vier mit der Hofkapelle im Theater und vier „befohlene" Hof-Koncerte waren. Das Programm der ersteren bestand im Anschluß an das vorhandene Notenmaterial der Theaterkapelle aus folgenden Kompositionen:

Beethoven: Symphonie in C moll,
" " Es dur,
" " A dur,
Ouvertüre zu Fidelio,

Gefahr der Mechanisirung der Form und des Inhalts (auch ihres Schablonirens) liegt hiebei mehr als nahe, was von anderer Seite auch nicht unerwähnt geblieben ist. Rein objektiv und ohne alles Polemisiren betrachtet, können bei solchen Fragen in erster Linie nur jene schaffenden Geister ersten Ranges entscheidend sein. Sie geben das Gesetz, das Princip — das Talent baut es aus und macht es nutzbar, sei es auf dem Weg der höheren und höchsten Praxis als Virtuos oder als Dirigent, oder auf dem Wege der Theorie durch Aufstellen von Systemen und Regeln. Jedenfalls gebührt hierbei dem ersteren der Vorrang. Die Praxis hat es mit dem Leben zu thun, sie macht uns das Kunstwerk lebendig und nimmt hiebei an dem geistigen Schaffensprozeß mit dem Gemüth, mit der Phantasie, mit der ganzen Intelligenz — also: mit der Einheit der schaffenden Kräfte — auf das engste Theil. Beethoven's Symphonie z. B. zu „phrasiren" (um dieses zeitläufige Wort zu gebrauchen) dürfte in unserer Gegenwart nur Einer berufen und maßgebend sein: Hans v. Bülow, in welchem sich die Dirigiridee Liszt's und Wagner's gleichsam verkörpert hat; hoffen wir für unsere Kunst, daß er sich dieser Arbeit nicht entziehe.

Weber:	Ouvertüre zu „Oberon“,
	Jubel-Ouvertüre,
Lobe:[1]	Ouvertüre zu den „Flibustiern“,
Berlioz:	„ „ „König Lear“,
Schubert:	ein Satz der Cdur-Symphonie,
Lambert:	eine Ouvertüre.

Diesen Instrumentalwerken reihten sich Opernarien und andere Gesangstücke von Mozart, Mercadante, Donizetti, Eberwein, Bellini, Rossini, Auber, Liszt („Die Zelle von Nonnenwerth“[2]) an. Als Virtuos betheiligte er sich an dem Vortrag von Hummmel's Hmoll-Koncert und dessen Septett, und Thalberg's als Duo für Klavier und Flöte (von Stör?) bearbeiteter Hugenotten-Fantasie. Außerdem trug er noch die Don Juan-Fantasie, Tarantelle und andere seiner Stücke vor.

Das erste Koncert sollte am 7. Januar im Theater zum Besten der erwähnten Wittwenkasse stattfinden. Die Proben begannen. Mit der philiströsen Neugierde der Kleinstädter sah man ihnen entgegen, wobei die Kapellisten im Vorder-, das Publikum im Hintergrund dem Klavier-Virtuosen am Dirigentenpult wenig Vertrauen zubrachten, ohne daß sich dabei, wie später, Parteiungen aus Gründen verschiedener musikalischer Richtung aufspielten. Liszt begann seine Proben mit der Cmoll-Symphonie. Er setzte voraus, daß die großherzogliche Kapelle mit dem gröbsten Material, mit Noten und Takt, bekannt sei. Das geflügelte Wort: „Wir sind Steuermänner, nicht Ruderknechte“ entfiel wohl erst zehn Jahre später seinem stolz-ironischen Mund, in der Praxis jedoch stand es bei ihm seit allem Anfange an in Kraft. Demgemäß dirigirte er — ohne nach guter Kapellmeistertradition den Takt zu schlagen — die ästhetische Seite, den Vortrag. Das war den Musikern böhmisch und ihre Blicke bestätigten einander, daß der Virtuos nichts vom Dirigiren verstehe; noch dazu hatte er — nicht einmal seine Partitur mitgebracht!

Liszt bemerkte bald, daß die Kapelle für seine Intentionen nicht reif sei und noch der Vorübungen bedürfe. Er ging an das

---

1) Lobe, dessen „Briefe eines Wohlbekannten“ später gegen die aufstrebende neue Musikrichtung polemisirten und agitirten, leitete zu jener Zeit eine von ihm ins Leben gerufene Kompositionsschule in Weimar.

2) Siehe Kapitel IX/II.

„Grobe" der Arbeit und schwang „rudernd" den Taktstock. Den Musikern wurde plötzlich zu Muthe, als wäre ihnen kommandirt „aufs Pferd!" und hinaufspringend, herunterfallend und wieder hinaufspringend saßen sie allmählich fest im Sattel und galoppirten: eins, zwei, drei, vier! bis zu dem haltgebietenden Schlußtakt. Keuchend wischten die Männer sich die Stirne. — „Der versteht's!" sagten sich jetzt ihre Blicke.

Nach und nach lernten sie ihren Kapellmeister begreifen und seinem „Steuer" gehorchen. So errang sich mit der Zeit die Weimaraner Hofkapelle den ruhmreichen Vorgang bei der Epoche neuzeitiger Orchester-Führung und -Leistung. Jetzt, bei den Vorspielen zu der musikalischen Glanzzeit Weimars, erwarb sich Liszt die enthusiastische Hingabe der Kapelle, jedes einzelnen ihrer Glieder. Und selbst wenn er in seiner schnellen, blitzenden Art einem von ihnen zu nahe trat und z. B. dem Hornisten, der seine vorgeschriebenen Pausen einhielt, zurief: „Wo bleibt das Horn! — Nur am Kartentisch giebt es Strohmänner!", so hatte das nur ein kurzes Grollen seitens des Gekränkten zur Folge; denn Liszt wußte auf das liebenswürdigste ihn zu versöhnen.

Das erste Koncert und alle ihm folgenden verliefen auf das glänzendste. Jedes brachte den Kennern eine Überraschung. Besonders fiel neben der Auffassung der Beethoven'schen Symphonie seine Tempinahme auf, die er „mit überraschendem Gewinn für ihre Wirkung" meist langsamer nahm, als sie in Weimar und anderswo gehört wurden. Die Berichte der Zeitschriften über ihn als Dirigenten stimmten darin überein,[1] daß er ein Feuergeist von den seltensten Fähigkeiten sei. In einem Bericht der „A. M. Z." lesen wir:

> „Er besitzt die Hauptgabe des echten Dirigenten, nämlich den Geist des Werkes in vollem Glanze aufleuchten zu lassen. Jede feinste Nuance versteht er allen Ausführenden erkennbar in seinen Bewegungen auszuprägen, ohne in karikirtes Herumfahren auszuarten. Sein bewegliches, alle Gefühle abspiegelndes Antlitz verdolmetscht die Freuden und Leiden der Töne, und sein energisch herumblitzendes Auge mußte jede Kapelle zu ungewohnter Thätigkeit entzünden. Liszt ist die verkörperte Musikseele. Hell wie eine Sonne strahlt er sich aus und, wer in ihre Nähe kommt, fühlt sich erleuchtet und erwärmt." —

---

1) Man vergleiche: „N. Zeitschrift f. M." 1844, XX. Bd., SS. 72, 76 u. w.; „Allgem. M.-Zeitung" 1844, SS. 162, 243, 290 u. f.

Doch sei hier erwähnt, daß seine Idee über das Dirigiren bereits eine Art Vorläufer in einem Aufsatz in der „N. Zeitschrift f. M." unter dem Titel: „Vom Dirigiren und insbesondere von der Manier des Dirigirens" schon im Jahre 1836 (IV. Band S. 129) besaß, damals aber in der noch jugendlichen Zeitschrift spurlos vorüberging. Er trug die Chiffre S. Man deutete: Schumann. Es klärte sich zwanzig Jahre später auf, daß der Verfasser desselben nicht dieser, sondern der als Komponist unter dem Namen „Sylphin vom Walde" nicht unbekannt gebliebene, in Rudolstadt lebende fürstl. Kammersänger W. Schüler war.[1])

Im ersten Koncert trug Liszt als Virtuos Hummel's H moll-Koncert vor, womit er das Herz der Weimaraner traf. Sie hatten es von dem Momente an, wo es frisch von der Feder weg auf die Kapellständer gelegt wurde, gar manchmal von seinem Komponisten, bei dessen Nennung sie selten unterließen ein stolzes „unser" vorauszuschicken, spielen hören, aber nur unter dem Schweiß seines Angesichtes. Und nun wurde es „von dem Hexenmeister" just wie ein leichtes Spielwerk hingeworfen. „Wer hätte das gedacht!" riefen die Berichterstatter aus.

Die Wittwe Hummel's, die in ihrer Jugend auch von Beethoven begehrt gewesen sein soll, aber sich für Hummel entschieden hatte und diesem ein zärtliches Andenken bewahrte, saß während des Koncertes neben Dr. Gille aus Jena. Strahlend vor Befriedigung drückte sie ihrem Nachbarn die Hand und sagte auf gut Wienerisch: „So haots halt do' mei' Alder nit g'spielt." —

Noch einer musikalischen Privatsoirée sei hier gedacht. Angeregt durch Liszt's Anwesenheit wünschte der Erbgroßherzog Karl Alexander des russischen Fürsten Radziwil Musik zu Göthe's „Faust" zu hören. Indeß war die Zeit zu kurz, um diesen Wunsch ausführen zu können. Man wollte aber durchaus den „Faust" mit Musik haben und so ward Professor Wolff aus Jena eingeladen

---

1) Schüler starb hochbetagt in den 70er Jahren. Die Verfasserin verkehrte während eines mit Franz Brendel und seiner Gemahlin gemeinschaftlich genossenen Sommeraufenthaltes in Rudolstadt 1857 — und später noch mehrmals — mit diesem höchst originellen, begabten und bereits betagten Künstler. Bei einem Gespräch über seinen Aufsatz knurrte er hoch befriedigt im Hinblick auf Liszt's Dirigententhätigkeit: „Er ist die Verwirklichung meiner Gedanken — jetzt kann Sylphin ruhig ins Gras beißen."

die Göthe'sche Dichtung zu lesen, während Liszt am Klavier zu einzelnen Scenen und Situationen improvisatorisch Musik hinzufügte. Dieses Faust-Melodrama wurde vor einem kleinen auserwählten Kreis, den Erbgroßherzog und Marie Paulowna an der Spitze, im Palais aufgeführt und dürfte den Vorspielen zu Franz Liszt's „Faust-Symphonie" beizuzählen sein.

XIV.

(Koncert-Reisen 1839/40—1847. Fortsetzung.)

1844.

Von Weimar bis Paris.

Koncerte in Thüringen. Dresden. Naumann-, C. M. v. Weber-Denkmal. Pantaleoni. Fortsetzung der Koncertreisen. Hannover. Letztes öffentliches Auftreten in Paris.

Von Weimar aus machte Liszt Ausflüge nach **Jena, Rudolstadt, Erfurt, Gotha,** an welchen Orten er Koncerte für wohlthätige Zwecke gab. In Weimar hatte er gleichfalls auf jeden äußeren Vortheil verzichtet.

Nun folgte er einer Einladung nach **Dresden,** um am 21. Februar in einem von der königl. Kapelle veranstalteten Koncert zum Besten eines Naumann-Denkmals mitzuwirken. Dieses Koncert, im Theater gegeben, wurde in der sächsischen Residenz durch des Künstlers Theilnahme (er trug neben anderen Klavierstücken Weber's Klavierkoncert opus 79 mit Orchester vor) zu einem außerordentlichen, auch nach finanzieller Seite,[1]) wodurch es möglich ward, das Denkmal, zu dem der Grundstein schon seit Jahren gelegt war, zur Vollendung zu führen. Es sollte aus einer Kapelle und einem Schulhaus für die Blasewitzer Dorfjugend — das kleine durch Dichtermund populär gewordene Blasewitz[2]) bei Dresden war des Oratorium-Komponisten Geburtsort — bestehen. — Auch an dem zu jener Zeit angeregten C. M. v. Weber-Monument hatte der Künstler in Rath und That nicht den kleinsten Antheil.

---

1) Der Reinertrag belief sich nach Angabe der Presse auf 1350 Thaler.

2) „Potz Blitz —
Das ist ja die Gustel von Blasewitz!"
(Schiller, „Wallensteins Lager").

In Dresden gab er noch zwei Koncerte, das eine für sich (mit Beethoven's Esdur-Koncert), das andere für den Sänger Pantaleoni — ein Name, der während jener Jahre, namentlich bei Liszt's Besuchen in Thüringen und Sachsen, wie eine feststehende Figur in seiner Nähe auftauchte und die Vermuthung veranlaßt, daß dieser Sänger von hervorragender Bedeutung gewesen sei oder auch, daß er in engerer Beziehung zu dem großen Künstler gestanden habe. Beides würde nicht zutreffen, obwohl da wie dort ein Faden Wahrheit sich einmengt. Pantaleoni war keineswegs ein hervorragender Künstler. Die Natur aber hatte ihm eine phänomenale Falsettstimme verliehen. Die Schnelligkeit seiner Koloratur innerhalb dieses Stimmregisters grenzte an's unglaubliche und verschaffte ihm einen Platz im Koncertsaal. Man ging ihn zu hören der Kuriosität wegen, ungefähr so, wie man in gegenwärtiger Zeit nach anderer Seite hin in Mirzwinski's Kraftorgan eine außergewöhnliche Naturerscheinung bewundert. Italiener von Geburt (dabei der deutschen Sprache unkundig) und ein lustiger Vogel von Natur, tollen Einfällen ohne Bosheit ergeben, war er daneben ein schlechter Haushalter. In dieser Eigenschaft entriß ihn Liszt, ohne ihn noch zu kennen, einer unangenehmen Lage.

Nun traf es sich, daß Pantaleoni häufig in ähnlichen Situationen gerade in der Stadt sich befand, in welcher Liszt koncertirte. Wie in stillschweigendem Übereinkommen, half ihm dieser wieder und wieder. Nur einmal gab er ihm ernstlich den Laufpaß. Es war in Odessa. Pantaleoni, sehr herunter gekommen, begegnete ihm auf dem Weg dahin. Liszt vermuthete, daß des Sängers Ziel nun auch Odessa sei. Das zu vermeiden, füllte er seine Börse und nahm ihm das Wort ab, dort nicht einzutreffen, so lange er daselbst weile. Der Sänger, den Champagnerfreuden leidenschaftlich ergeben, befand sich nach wenigen Tagen wieder aller Mittel bar. Auf nach Odessa! Noch ehe Liszt hier ankam, hatte Pantaleoni sich im „Hôtel Richelieu“ niedergelassen, in dem jener zu wohnen gedachte. Mit leeren Taschen saß er beim Diner, unterhielt die Gäste, ließ Champagner bringen, trank mit ihnen auf das Wohl des großen, zu erwartenden Künstlers. Mit glühenden Farben malte er dessen Großmuth und verschwenderische Güte gegen Hilfsbedürftige, erzählte Anekdoten, sich selbst aber nannte er seinen besten Freund. „Und glauben Sie, meine Herrn,“ sagte er endlich geheimnisvoll, als alle in höchster Span-

nung seinen Worten lauschten — „glauben Sie, daß dieser herrliche Mensch zeitweise an fixen Ideen leidet und wie vom Dämon besessen sich geberdet, am meisten mir gegenüber, seinem besten Freund? In solchen Momenten kennt er mich nicht, ballt die Fäuste, zetert und rast. Ich wette — Sie können es erleben, meine Herrn; — käme er in diesem Augenblick und sähe mich unerwartet, er würde mit dem Fuße stampfen und ausrufen: Sapperment, Pantaleoni, was machen Sie hier!"

Es schmetterte das Posthorn. Liszt hielt vor dem Hôtel. Alles stürzte hinaus, den weltberühmten Mann zu sehen. Unter ihnen der Sänger, aber im Hintergrund. Niemand dachte an ihn: man sah nur den vornehmen Mann mit dem merkwürdigen blassen Gesicht und den durchgeistigten Zügen, der in gewinnendster Weise den Begrüßenden dankte. Da plötzlich zuckte es in den eben noch so heiter leuchtenden Mienen, die Ader der Stirn schwoll zornig und mit dem Fuße stampfend rief er aus: „Sapperment, Pantaleoni —, was machen Sie hier!" Bestürzt stob alles auseinander und dieser verkroch sich; in solchen Momenten war mit Liszt nicht zu spaßen. Er bezahlte des Sängers Schulden, der sich jedoch nicht mehr vor ihm blicken lassen durfte. Odessa brauchte geraume Zeit, bis es seinen Glauben an die fixen Ideen des Künstlers aufgab.

Nur einmal noch begegnete Liszt dem Falsettisten. Es war in kalter Jahreszeit an den Ufern des Pontus. Eben aus einem Spital entlassen, frierend im leichten Rock, ohne einen Deut zur Überfahrt, bot Pantaleoni ein Bild des Jammers dar. Liszt gab ihm seine eigene Reisedecke und sorgte für einen guten Passagierplatz für ihn. —

Der Name Pantaleoni aber bleibt, wenn auch nur als Passant und ganz untergeordnet, an des Virtuosen Wanderfersen hängen —: der Typus einer unzähligen Menge fahrender Schülergestalten und Glücksritter, die während des langen Lebens des Künstlers, wo er auch weilte, seine Güte für ihre Zwecke benutzten. Er nannte sie „arme Schelme", gab ihnen Geld, Wäsche, Bücher. Für andere in seiner Umgebung und für solche, die nur geregelte Verhältnisse kannten, war das ein unverständlicher, auch oft getadelter Zug an dem Meister. „Sie haben Talent", pflegte er bei solcher Veranlassung von diesen Leuten zu sagen, „sie können sich bessern — Andere sorgen hinreichend, daß sie nicht in anständige

Gesellschaft kommen — man darf den Menschen nicht sinken lassen — helfen wir, soweit wir können." Oder auch, er entgegnete mit demuthsvoller Kopfneigung die wenigen inhaltsschweren Worte: „Wir sind Christen". Niemand konnte ihn von seinen Wohlthaten abhalten.

Zur Unterstützung Pantaleoni's fügte Liszt — es war zur Zeit der ersten Begegnung mit ihm — einer Melodie des Sängers die Klavierbegleitung hinzu. Das Lied wurde alsbald unter folgendem Titel gedruckt[1]):

Barcarole venetienne de Pantaleoni

avec accompagnement de Pianoforte par Fr. Liszt.

Auch dem Klavier übertragen bleibt diese Barcarole ein Gedenkblatt an Liszt's Pantaleoni-Beziehungen. —

Die Tage, welche der Künstler 1844 in Dresden verbrachte, wurden noch nach anderer als nach Seite seines öffentlichen Lebens denkwürdig: es fand hier die erste nähere Begegnung mit Richard Wagner statt, worauf wir bei Besprechung der Weimar-Periode zurückkommen werden. —

Von Dresden aus folgte der Virtuos Einladungen nach **Bautzen, Bernburg** (5. März) — wo er zur herzoglichen Tafel geladen war —, sodann ließ er sich in **Stettin** (7. und 8. März) hören, wohnte am 9. März in Berlin einem Koncert zum Jahresfest des Männergesang-Vereins, dessen Ehren-Direktor er war, als Zuhörer bei, worauf der Verein ihm mit einer Serenade huldigte, koncertirte dann weiter in **Braunschweig** (13. März), **Hannover** (28. und 31. März), wo er auf das Liebenswürdigste von dem Kronprinzen, dem späteren unglücklichen letzten König der hannoverschen Lande, ausgezeichnet wurde und auch die Hannoveraner selbst Enthusiasmus und Verständnis ihm entgegen-

---

1) Gegen die Mitte der 70er Jahre suchte Pantaleoni, bejahrt, dabei ein noch immer lachendes lebemännisches Gesicht, die Verfasserin auf. Er holte sich einen Reisebeitrag in Form einer Subskription auf ein Lied, die Melodie von ihm, die Klavierbegleitung von Liszt. Das mir vorgelegte Manuskript in Liszt's Handschrift war ächt. Ob das Lied gedruckt wurde, blieb mir unbekannt. Indeß vermuthe ich, daß es das Manuskript obigen Liedes war, welches 1842 bei J. Schuberth & Co. in Hamburg, auch bei C. F. Meser in Dresden erschienen ist.

trugen. Liszt soll sie „das beste Publikum Norddeutschlands" genannt haben.[1])

Am 16. April endlich trat er in **Paris** in dem großen italienischen Theater auf. „Wer Paris kennt", schrieb ein Koncertreferent von dort, „weiß auch, was das sagen will: 1) ein Koncert Mitte April, d. h. wenn alles müde ist von Musik, 2) im italienischen Theater, der glattesten Stelle auf dieser Spiegelfläche, und endlich 3) allein!"

Diesem Koncert gebührt ein besonderer Denkstein in der Geschichte des Klavierspiels. Denn es bedeutet für Paris, für Frankreich, für die gesammte musikalische Welt den vollständigen Sieg Liszt's über alle gegnerischen Meinungen, über jede Opposition, die ihm seine Superiorität als Pianist streitig machte. Mit welchen Schwierigkeiten, sachlichen und künstlichen, er auch während seines früheren Auftretens in Paris zu kämpfen hatte, diesmal waren sie verdoppelt, verzehnfacht. Man hatte Thalberg, der in Paris war, von neuem auf das Schild erhoben, die Presse für ihn gewonnen und alles aufgeboten, um dem erwarteten Künstler eine offenkundige Niederlage zu bereiten. Die Flamme dieser gegnerischen Agitation blies und schürte eine in jüngerer Zeit ihm entstandene mächtige Feindin: die Gräfin d'Agoult. Wenige Mittel ließ sie unversucht, um über ihn triumphiren zu können. Aber wie der Einfluß seiner sachlichen Antipoden, wurden auch ihre künstlichen Machinationen vernichtet von der Allgewalt seines Genies. Die gesammte Presse — „Charivari" und „Satan" ausgenommen — erkannte ihn an. Selbst Heine widmete ihm schöne Worte, doch, wie man sagt, — ohne ihn gehört zu haben. Man erzählte sich, daß Freunde Liszt's seine Feder ihm zu gewinnen suchten, worauf er erwidert habe: „Gut, ich will ihn loben, aber nur nicht hören". Doch schrieb er: „Der geadelte, dennoch edle Liszt" ꝛc.[2])

Von einer Rivalität mit Thalberg konnte keine Rede mehr sein; in ihrer Nichtigkeit verstummte diese von selbst. Die Souveränetät aber, die er sich errungen, vermochte Niemand mehr zu schmälern; sie blieb unangetastet zu jeder Zeit.

---

1) Kirchhoff's Bericht aus Hannover: „N. Zeitschrift f. M." 1844, XX. Bd., S. 139.

2) H. Heine's Sämmtliche Werke: „Musikalische Saison von 1844".

Der Künstler gab noch ein zweites Koncert am 25. April mit lediglich Kompositionen und Transskriptionen von sich.[1]) Bei beiden war der Andrang so groß, daß das Parterre bis zu der letzten Coulisse der Bühne mit dem gewähltesten Publikum besetzt war und sogar jeder Raum hinter den Coulissen und die Bogengänge benutzt werden mußten.[2]) — In mehreren anderen Koncerten wirkte er noch mit: zu Gunsten der »Association des Artistes musiciens«, des „Deutschen Hilfsvereins", der Wittwe Berton (?) u. a.

Bald nach dem Schluß seiner Koncerte verließ der Künstler Paris. Sein europäischer Triumphzug setzte sich fort durch Frankreich, Spanien, Portugal. In Paris aber hatte sein Auftreten als Virtuos seinen Abschluß gefunden.

---

1) Programm: Wilhelm Tell-Ouvertüre, Tarantelle (Rossini), Ständchen (Schubert), Valse infernale, Robert-, Niobé-Fantaisie, Tscherkessen-Marsch (Glinka), Ungar. Sturm-Marsch. In seinem Koncerte am 16. April trug er vor: Don Juan-Fant., Erlkönig, Chromatischen Galop &c. &c.

2) Der Ertrag dieser Koncerte soll je 12000 Francs gewesen sein.

XV.

(Koncert-Reisen 1839/40—1847. Fortsetzung.)

1844.

Die Trennung von der Gräfin d'Agoult.

Rückblick. Der Bruch. „Nélida.“ Die „Souvenirs“ der Gräfin d'Agoult. — Liszt's Vorsorge für seine Kinder. »Hymne de l'enfant à son reveil.«

Die Jahre nach der Beendigung der italienischen Reise des Künstlers mit der Gräfin d'Agoult hatten nicht vermocht das Band, das beide noch zusammenhielt, enger zu ziehen. Was schon damals in seinem Bewußtsein aufgetaucht war, reifte indessen in ihm zur Gewißheit: das Unhaltbare ihres Verhältnisses, die moralische Pflicht einer Trennung. Wohl bestand bereits eine solche, doch nur in dem Sinne, als zeitweise oder momentane Einigungen ferne von jener Einheit stehen, die Menschen in geistiger Wahlverwandtschaft zu Paaren verbindet. Das, was ihr Bündnis hätte rechtfertigen, reinigen oder auch erheben können zu jenen Verbindungen, die durch ein tragisches Geschick oder einen alle Kämpfe überwindenden glorreichen Sieg den Poeten aller Zeiten zum Vorbild sich gedichtet haben, fehlte ihm von allem Anfang an. Und wenn auch in seinen Konsequenzen noch gegen ein halbes Jahrhundert hindurch tieftragische Elemente ihm unterliefen, so trafen sie nicht die Zwei, sondern spielten sich ab einsam und unsichtbar auf dem Boden des inneren Lebens. Da aber, wo sie sich — auch nicht ohne Aktion bleibend — verkörperten, entziehen sie sich noch der Besprechung, liegen auch außerhalb des Rahmens dieser Darstellung. Für den Künstler war der vollständige Bruch mit der Gräfin ein Akt der Selbstrettung. Nach außen hin deckten sich Vollziehung und Lösung ihrer Verbindung. Und hätte nicht in jener Zeit die weltberühmte Künstlererscheinung

mit ihrem Glanz und ihrer Charakterschönheit das Auge der Welt auf sie gelenkt und ihr erotischen Nimbus gegeben, so wäre sie eine Lokalsache geblieben, eine liaison, wie hundert andere auch.

Bis zur Zeit der Trennung übte Liszt das Amt ihres rechtmäßigen Beschützers. Als solcher versöhnte er sie mit ihrer Familie (1840), stand er ihr in allen ihren Angelegenheiten bei mit Rath und That, duldete er in seiner Gegenwart kein übles Wort über sie. Und fiel dennoch ein solches, so wies er es schroff und stolz zurück, wie in London, wo in einer Herrengesellschaft, in der er sich befand, ihre allgemein bekannten Beziehungen zu dem damaligen spanischen Gesandtschaftssekretär H. Bulwer beleuchtet wurden. Die Cigarre in der Hand blies er ruhig seine Rauchwolken von sich und sagte gemessen:

»Mon opinion sur M^me^ d'Agoult est que: si elle me disait en ce moment même de me jeter par cette fenètre (man befand sich in einem dritten Stock), je m'y jetterai aussitôt. — C'est là mon opinion sur la comtesse.« Niemand führte das Thema weiter.

Als es dem Künstler gelungen war, die Gräfin in Paris gewissermaßen zu rehabilitiren, verließ sie die Mutter Liszt's, bei der sie bis dahin gewohnt hatte, und schuf sich ein neues Domicil. Ihr romantischer und theatralischer Sinn gestattete ihr jedoch nicht sich zurückzuziehen; sie spielte weiter auf der Bühne ihres „Salons“, der zu einer Art Bohème sich gestaltete, in dem romantisches Künstler- und Literatenthum, elegante Emigrirte aller Länder sich versammelten, phantasirten und politisirten. Politik ward ihre Lieblingsneigung. Dabei griff sie zur Feder. Die Luft, die von Nohant herüber geweht kam, ließ sie das Gebiet der Novelle und des Romans betreten. Unter dem Pseudonym Daniel Stern erschienen, mit Beifall aufgenommen, die Novellen „Hervé“ und „Valentine“.[1]) Sie bildeten die schriftstellerischen Vorübungen zu ihrem berüchtigten Roman „Nélida“. Doch schrieb sie diesen erst nach dem Bruch mit Liszt.

In den Jahren 1840—1844 wechselten Sturm und Versöhnung ganz wie vordem in Frankreich, in der Schweiz, in Italien. Nach einem solchen Gewitter erschien sie ohne sein Wissen, ohne sein Wünschen plötzlich vor ihm in England (1841). Nun be-

---

1) 1841 in »La Presse«.

gleitete sie ihn in die englischen Provinzen. Die Erfolglosigkeit seiner Reise dürfte zum Theil dieser Begleitung, die den soliden Sinn der Engländer beleidigte, zuzuschreiben sein. Dann folgten die gemeinsamen Villegiaturen auf der Insel Nonnenwerth, gemeinsam auch mit seinem Freunde Fürst Felix von Lichnowsky. Sein Albumblatt, durch Liszt's Töne zur Unsterblichkeit erhoben, ward zu einem Schicksalsblatt: es schloß für Alle die „Zelle" am Rhein.

Während des hierauf folgenden Winters war es im Salon der Gräfin lebendiger als je. Der unglückliche Graf Ladislaus Teleky bildete die Hauptfigur. Indeß trug der Virtuose seinen Ruhm durch deutsche Königreiche, bewundert, angefeindet, innerlich wund und erbittert. Zu jener Zeit tauchte in Deutschland die Andalusierin Lola Montez auf und berückte ebenso sehr durch ihre Schönheit, wie durch das Geheimnis ihrer Herkunft, mit welchem sie sich zu umgeben wußte. Das reizte den Künstler. Alsbald kursirte die Sensationsnotiz: er werde sich mit ihr verbinden. Dies gab den äußeren Vorwand zum Bruch. Zur Zeit seines Dresdener Aufenthaltes wurden scharfe Briefe zwischen ihm und der Gräfin gewechselt: von ihrer Seite voll Anklagen und Vorwürfe, von seiner Seite voll gekränkten Stolzes. Da fiel das verhängnisvolle Wort. Es kam von ihr. Er zögerte mit der Annahme und gab ihr Zeit zur Besinnung. Diese verstrich ohne Widerruf. Daß es ihr vollständig Ernst hiermit war, ist zu bezweifeln. Es bleibt mehr als wahrscheinlich, daß sie ein Einlenken von seiner Seite erwartet hatte. Dieser Moment trat nicht ein. Somit war die Sache entschieden. Sie entschied sich an Ort und Stelle, in Paris.

Noch ehe Liszt hier eintraf, setzte sie alle ihre Kräfte in Bewegung, ihm die Demüthigung einer künstlerischen Niederlage zu bereiten. Es gelang ihr nicht. Darauf schrieb sie ihre „Nélida" (1845), den Roman, mit dem sie für sich selbst bei der Öffentlichkeit zu plaidiren gedachte. Es war ein Elle et lui, aber ohne einen Zug der Wahrheit, weder gegen sie noch gegen ihn, dessen größere Naturen selbst bei ihren Verkehrtheiten nie ermangeln. Der Mantel der Hypokrisie hing auf seiner Schulter — treulos nur er, ein Verräther nur er. Auch mit diesem Buche erreichte sie nicht ihre Absicht; sie forderte im Gegentheil das Urtheil gegen sich selbst heraus.

Was Liszt bezüglich der Erziehung der Kinder zu ordnen hatte, geschah auf schriftlichem Weg. Auch bei ihren eigenen Angelegenheiten. Sie hatte keine gute Hand bei der Verwaltung des nicht unbeträchtlichen Vermögens, welches nach dem Tode ihrer Mutter ihr zugefallen war. Da ertheilte er ihr manchen guten Rath. Eine persönliche Begegnung fand in späteren Jahren nochmals statt, veranlaßt von Seite der Gräfin, die, wie es schien, seinen Lippen noch gerne ein Beifallslächeln entlocken wollte. Sie hatte einen Theil ihrer »Souvenirs«[1]) verfaßt und wünschte denselben ihm vorzulesen, sein Urtheil und einen Titel für ihr Buch von ihm zu erhalten. Er kam. Sie las. Gegen dreißig Seiten hörte er stillschweigend an. Dann stand er plötzlich auf und schleuderte ihr zu:

»Un titre, Madame, pour vos Souvenirs? En voici un: Poses et Mensonges!« —

Ungefähr ein Jahrzehnt nach diesem Vorgang empfing Liszt ein Telegramm von ihr, welches unbeantwortet blieb. —

Liszt verließ Paris, aber nicht ohne vorher in ausgedehnester Weise für seine Kinder gesorgt zu haben. Er weigerte sich sie der Gräfin zur Erziehung oder in ihre Aufsicht zu geben. Blandine und Cosima standen in dem Alter, wo die Kraft seiner Mutter nicht mehr ausreichte, dieses Amt weiter zu führen. Es lag in seinem Wunsch, ihnen eine Erziehung zu geben, die gediegen wäre und sie zugleich mit den höheren gesellschaftlichen Formen vertraut mache. Jede Stellung, die das Leben ihnen zuweisen werde, sollte sie vorbereitet finden. So übergab er die beiden Mädchen, mit Zustimmung ihrer Mutter, dem vornehmen von Mme. Bernard (der späteren Erzieherin des Herzogs von Nemour) geleiteten Pensionat zu Paris, wo sie bis zum Herbst 1848 blieben. Seinen Knaben Daniel aber ließ er noch unter der Obhut seiner Großmutter, bis er das zum Besuch einer Schule befähigte Alter erreicht hatte. Dann übergab er ihn der Erziehungsanstalt ersten Ranges in Frankreich, dem Lycée Bonaparte (früher Collège Louis le Grand). Die Beschaffung der großen Summen für die Erziehung der Kinder übernahm er allein.

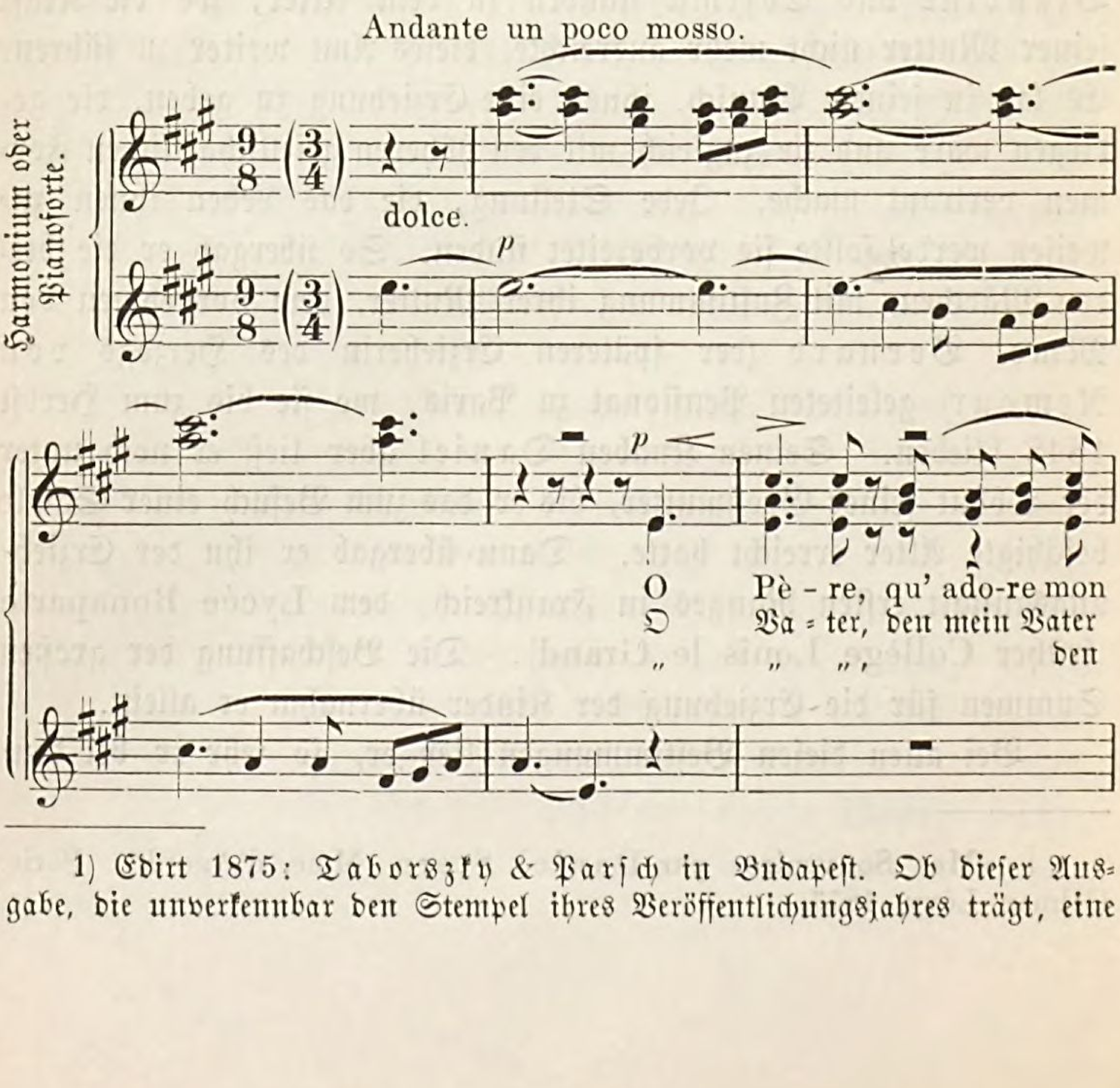
Bei allen diesen Bestimmungen ließ er, so sehr er bei den-

1) »Mes Souvenirs« par Daniel Stern (Mme. d'Agoult). Paris, Calman Lévy, 1877.

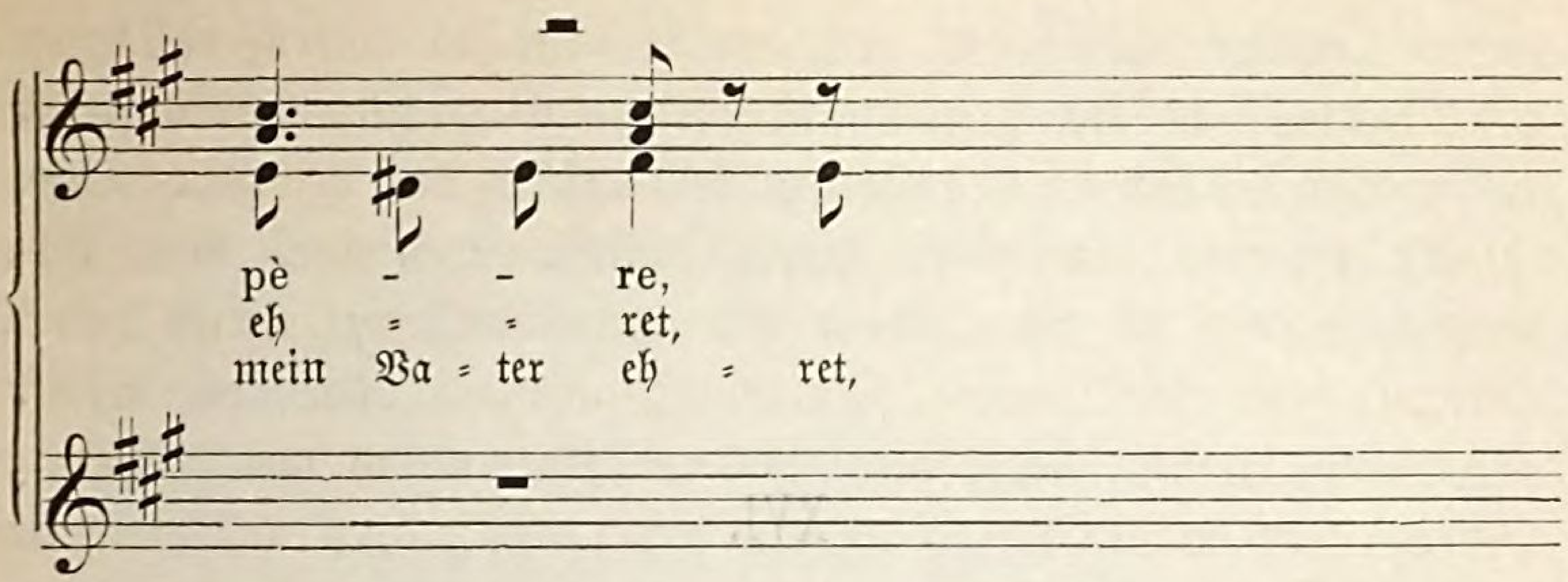
selben bestrebt war jedem Einfluß der Gräfin auf seine Kinder vorzubeugen, es sich zugleich angelegen sein, alle Einrichtungen so zu treffen, daß in den Herzen der Kinder kein Zwiespalt ihren Eltern gegenüber entstehen konnte. Sie durften ihre Mutter besuchen, soweit die Grenzen des strengen Schulreglements es erlaubten. In seiner Gegenwart durfte niemals über ihre Mutter gesprochen werden. Später, als die Kinder anfingen reifer zu werden, und selbst, als sie bereits erwachsen waren, wies er jede ihrer Andeutungen und Fragen bezüglich derselben streng mit dem Gebot zurück: „Du sollst Vater und Mutter ehren".

Die Geschwister selbst hatten die zärtlichste Zuneigung zu einander. Liszt traf sie oftmals in innigster Umschlingung. Einem dieser glücklichen Momente ist die Eingebung zu danken für die von ihm komponirte Kinderhymne Lamartine's, »O père qu' adore mon père«, die er ihnen zum Morgengebet bestimmte:

Des erwachenden Kindes Lobgesang 1)
(Hymne de l'enfant à son reveil)
für Chor von Frauenstimmen
mit Harmonium oder Pianofortebegleitung und Harfe (ad lib.).



1) Edirt 1875: Taborszky & Parsch in Budapest. Ob dieser Ausgabe, die unverkennbar den Stempel ihres Veröffentlichungsjahres trägt, eine



Der Chor ist für zwei Soprane und Alt. Über dem Ganzen schwebt ein Heiligenschein: die Weihe kindlich frommer Einfalt und Gläubigkeit.

Der deutsche Text, von Cornelius, deckt sich leider nicht ganz mit der Melodie. Die Schwere der Silben und Noten konnte einen inneren Widerspruch nicht überwinden, was das Einleben der Komposition deutscherseits gewissermaßen erschwert. Eine Nachdichtung der Lamartine'schen Worte im engsten Anschluß an die Liszt'sche Melodie erscheint wünschenswerth.

---

frühere vorausgegangen ist, blieb uns unbekannt. Im Vergleich mit der Klavierübertragung, edirt 1853: Kistner in Leipzig (Nr. 3 der »Harmonies poëtiques et religieuses«) ergeben sich nicht unwesentliche Veränderungen.

XVI.

(Koncert-Reisen 1840—1847. Fortsetzung.)

1844.

Ein Wiederbegegnen.

Reisen durch die französischen Departements. Pau. Mme. d'Artigau. „Ich möchte hingehn.“

Nach den Pariser Erlebnissen bereiste der Künstler die südfranzösischen Departements, koncertirte in **Lyon**, besuchte Lamartine (Château de Saint-Point) und setzte dann seinen Virtuosen-Siegeszug weiter über **Marseille, Toulon, Nimes, Montpellier, Toulouse, Bordeaux** u. a. Städte, über die Pyrenäen nach Spanien fort — jeder Schritt markirt durch das Außerordentliche seiner Kunst und seiner menschlichen Eigenschaften. Die Kunst, desgleichen humane und gemeinnützige Anstalten hielten eine reiche Ernte.

Der Herbst spielte bereits in den Blättern, als er bei seiner Reise über die Pyrenäen **Pau** berührte. Hier verweilte er mehrere Tage. Es waren Tage der Rast nach Außen, Tage höchster Erregung und leidenschaftlichen Schmerzes nach Innen. Die jüngsten Bitternisse vibrirten in ihnen nach und zugleich erstand eine alte längst verklungene Zeit: die Erinnerung an die lichte, selige Zeit seiner ersten Jünglingsliebe. Und es schien fast, als wolle er zurückfordern, was sie ihm damals verweigert hatte. — Bei Pau lag die Besitzung Monsieur d'Artigau's, des Gatten der Komtesse Caroline Saint-Cricq. Gegen sechzehn Jahre waren über der letzte Begegnung der Beiden dahingegangen. Jetzt standen sie einander wieder gegenüber: sie, eine noch nahezu jungfräuliche Erscheinung — er, ein Odysseus auf dem Meere seines Genius und des Lebens.

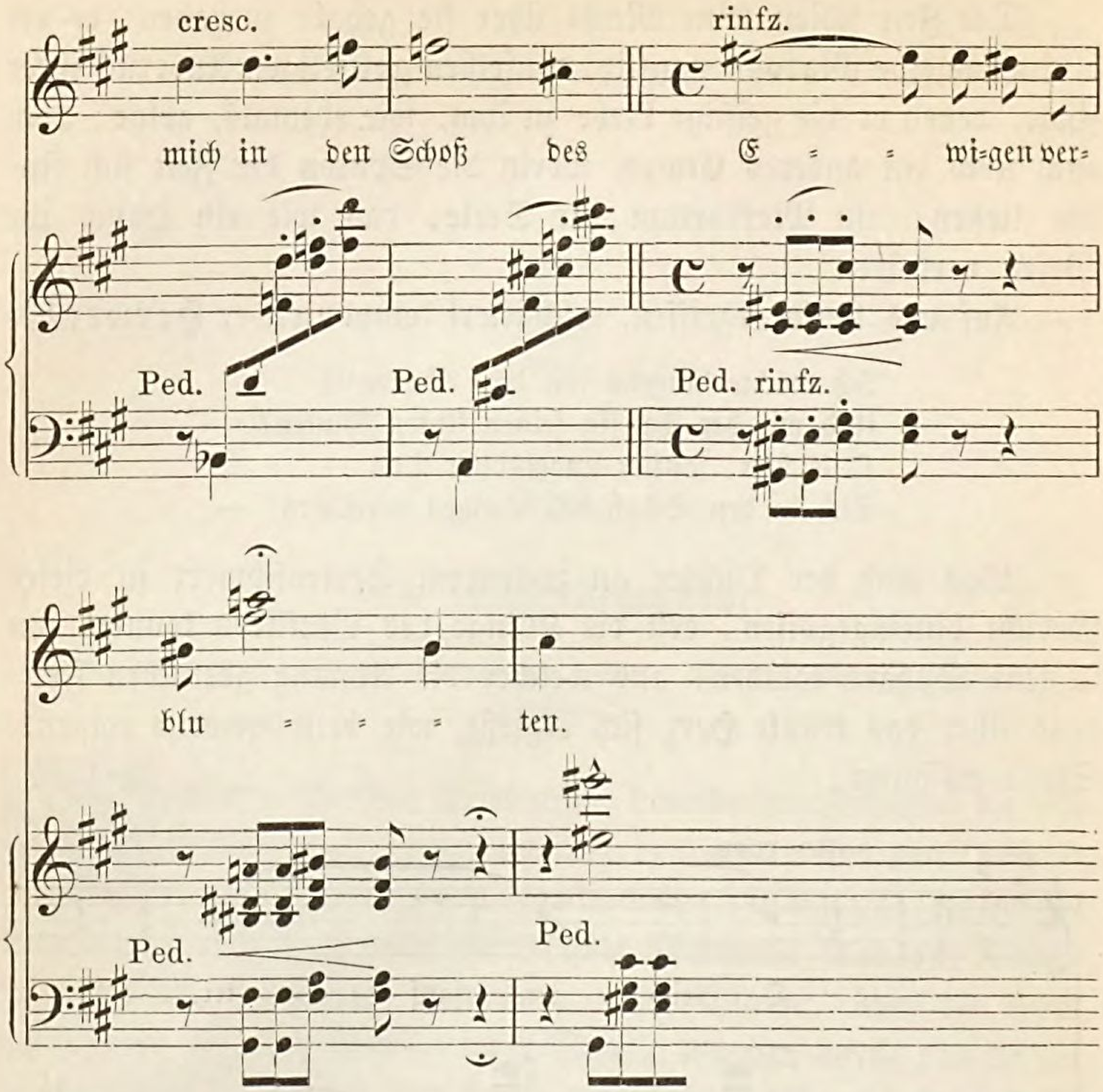
Die Zeit schien keine Macht über sie gehabt zu haben: er erblickte dasselbe Madonnenantlitz, denselben gottseligen Ausdruck ihrer Züge, denen er die geistige Liebe zu ihm, wie ehemals, ablas; doch auch noch ein anderes Etwas, worin die Spuren der Zeit sich finden ließen: ein Martyrium der Seele, das wie ein Hauch ihr Wesen verklärte.

Auf das tiefste ergriffen, erschüttert komponirte er Herwegh's

> Ich möchte hingehn wie das Abendroth
> Und wie der Tag in seinen letzten Gluten:
> O leichter, sanfter ungefühlter Tod —
> Sich in den Schoß des Ewigen verbluten! —

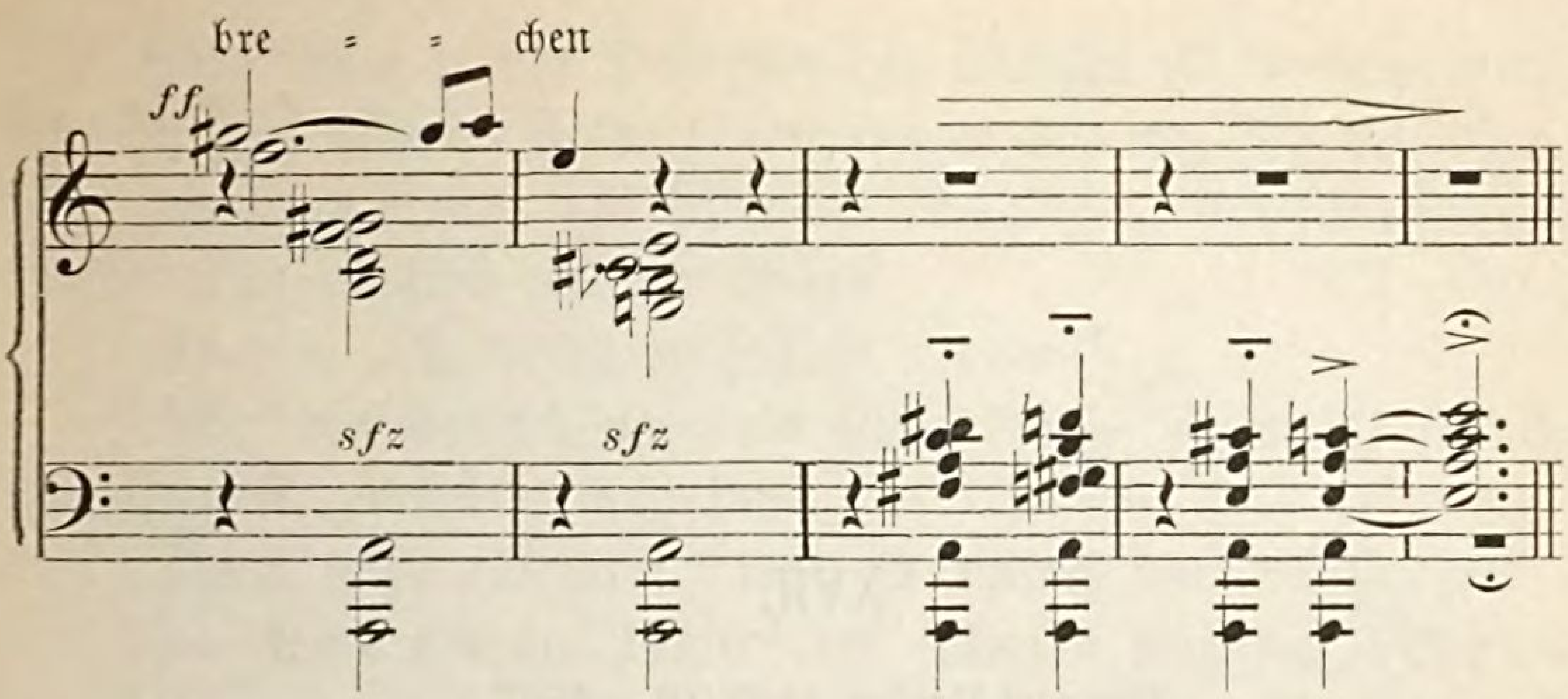
Was auch der Dichter an zuckendem Seelenschmerz in dieses Gedicht hineingegossen, erst die Klänge des Musikers konnten ihn in jene Sphäre tauchen, aus welcher die Ahnung göttlichen Friedens über das kranke Herz sich ergießt, wie beispielsweise folgende Stelle erläutert:





Auch konnte erst der Musiker die tragische Tonleiter der leidenschaftlichen Sehnsucht, dem Erdenschmerz zu entfliehen, und ihren Dornenweg durch die menschliche Ohnmacht, wie der Fortgang des Gedichtes sie entwickelt, indem der Dichter die subjektive Stimmung mit dem Naturbild zusammenfaßt, so ganz und mit solcher elementarischen Gewalt des Gefühls zum Ausdruck bringen. Ebenso den Aufschrei am Schluß des Gedichtes, in welchem sich die ganze Summe des inneren Elends gleichsam zusammenballt:





[1]

So mitten in der Wirklichkeit stehend, ein Ausbruch dieser Wirklichkeit, füllt dieses Lied in einer Biographie des Herzens in Tönen — abgesehen von seinem Kunstwerth als solchem — ganze Seiten. In dieser Biographie Liszt's, die mit der »Pensée des morts« beginnt, sich fortsetzt in dem holden »Angiolin dal biondo crin«, in der Bitterkeit des „Vergiftet sind meine Lieder", in der romantischen „Zelle von Nonnenwerth", dem heiligen „Des erwachenden Kindes Lobgesang", bringt es ein Lebenskapitel zum Abschluß.

Von ihrer Wiederbegegnung an blieb Liszt in Beziehung, theils auch in brieflichem Verkehr mit dieser seelisch selten besaiteten Frau bis zu ihrem Ende, das in der ersten Hälfte der 1870er Jahre erfolgte. Ihr Leben blieb ein Martyrium. Die sie kannten, gedachten ihrer nie ohne Rührung. Eine später zu erwähnende Freundin Liszt's, die einzige seinem Geist ebenbürtige, stand in innigster Korrespondenz mit ihr, welcher mehrere persönliche Begegnungen in Paris folgten. Sie verehrte sie wie eine Heilige. Auch konnte sie sich nie von dem Gedanken befreien, daß ein Lebensbündnis mit dieser allem Zwiespalt ferne stehenden tief religiösen Natur ihn vor den Schattenseiten seines Temperamentes bewahrt und ihn früher zur vollen Erfassung seines Genius geführt haben würde.

---

1) Edirt 186 (?): Liszt's „Gesammelte Lieder" VI. Heft. Das Lied erschien nur in dieser Sammlung und in dieser Gestalt. Während der Weimar-Epoche ging die Originalskizze, welche bis dahin in des Meisters Portefeuille gelegen hatte, in dieselbe über.

XVII.

(Koncert-Reisen 1839/40—1847.)

1844/45.

Spanien, Portugal.

Klavierübertragungen. Madrid. Liszt im Kampf mit der Hofetiquette. Koncerte und Feste. Kritik. Orden Karls III. Dom Sebastian-Marsch. Zigeunerstudien in Sevilla. Gibraltar. Christusorden. Durch Elsaß. Basel. Joachim Raff. „Geharnischte Lieder."

Während seiner Rast in Pau übertrug Liszt für seine ehemalige Schülerin zwei französische Volkslieder dem Klavier:

Faribolo pastour.[1])
Chanson tirée du Poème de Françonetto de **Jasmin.**

Chanson du Béarn,[2])

beide harmlose Pastoralstücke. Der Konstruktion der Melodien nach zu urtheilen, ist ihr Ursprung, selbst der des Béarner Liedes, in nicht allzugrauen Zeiten zu suchen. —

Von Pau setzte der Künstler seine Reise nach **Madrid** fort. In der zweiten Hälfte des Oktober traf er ein, daselbst erwartet. Das Palais des belgischen Gesandten, welches ihm dieser als Wohnung zur Verfügung gestellt hatte, lehnte er dankend mit der Bemerkung ab: „daß sein Gewissen ihm nicht erlaube sich mit erborgtem Glanz zu schmücken." Er bezog ein Hôtel.

---

1) Edirt 1845 (Januar)· Schott's Söhne in Mainz.
2) Edirt 1845 („): „ „ „ „ .

Bald sollte er am Hofe vor der Königin Isabella spielen. Als die Koncertarrangements getroffen waren und sich der Virtuos über die Vorschriften der Etiquette erkundigte, unterbrach er die Hofbeamten plötzlich mit der Frage:

„Aber — ich werde vorgestellt werden?“

Nein, die Vorstellung eines Künstlers sei gegen die spanische Hofetiquette, erwiderte man ihm.

„Dann spiele ich nicht,“ sagte er einfach und entschieden.

Da vermittelte die Mutter der späteren Kaiserin Eugenie, die Hofdame Gräfin Montijo, mit der Liszt während seines Madrider Aufenthaltes sehr viel verkehrte, zwischen ihm und der Königin Isabella, und er wurde vor dem Koncert in einem Privatgemach sowohl dieser, als auch den übrigen Gliedern der königlichen Familie vorgestellt — eine Ehrenbezeigung, die seitens des spanischen Hofes sonst keinem Künstler bewilligt worden war.

Seine Aufnahme seitens des Publikums stand hinter der bei Hof nicht zurück. Die sieben Koncerte, die er während der Zeit vom 1. Oktober bis 2. December im Teatro del Circo[1]) gab, waren begleitet von dem südlichen Kolorit fanatischer Aufregung und zugleich spanischer Grandezza. Nicht nur, daß jedem seiner Vorträge frenetischer Applaus folgte, auch der Da Capo-Ruf erschallte unabweislich. Dazwischen spielten sich die verschiedensten Akte der Ehrungen ab: Blumenspenden, Lorbeerkronen, überreicht von kleinen Vierjährigen, Ruhmessprüche, Gedichte, vorgelesen von Poeten, Reden, tausendkehlige Vivas. Eines der Gedichte — von dem Dichter Ivan M. Villergas, welches zu des Künstlers Verherrlichung den gehaßten Napoleon als Staffage wählt — endet:

Aunque otros lo tacharon de feroz,
En mi casa le tuve en mi tapiz:
Presumi sin que hablára, oir su voz.
Pero senti la inspiracion de Liszt,
Y me olvido del hombre tan atroz.

»Salve artista venturoso, tuo triumfo en España no tiene igual!« riefen die Anwesenden.

1) Jedes der Koncerte im Teatro del Circo — der Direktor des Theaters hatte sie kontraktlich übernommen — soll dem Künstler die Summe von 20000 Realen zur Verfügung gestellt haben. Wie bei seinen früheren Reisen blieb der große Theil der Einnahmen in den Städten selbst, humane und hochherzige Zwecke fördernd.

Leidenschaftliche Ergüsse der Presse in dichterisch rhapsodischem Tone, Sonetten, Hymnen, Gedichte aller Art spiegelten den Charakter dieser Ovationen ab. »La Iberia musical y literaria« vom 3. November schrieb:

„Unmöglich ist es seine Spielart zu nennen, weil sein vom Himmel stammendes Talent ihn stets mit neuen Arten inspirirt. Nie ermüdet er, sollte er Stunden um Stunden spielen. Liszt! — er ist ein Planet, der alles verdunkelt, was um ihn. Das Publikum rief, Vivas erschallten; außer sich (loco) kehrte es nach Hause. Größere Trunkenheit (frenesí) erlebten wir nie. Sei gegrüßt, Du Künstler, der Du der Götter und der Menschen Liebling bist."

»El Heraldo« vom 30. Oktober sagt:

„Sein erhabenes Spiel steht außerhalb der Analysis: es ist mehr Inspiration als Kunst. Wollt Ihr sie wissen! —: Id á escucharlo! Geht ihn hören!"

„Welch ein Delirium! Nicht nur die Männer ergingen sich in lauten enthusiastischen Rufen, auch die Frauen, die schönsten und seelenvollsten, sahen wir ihre Rosenlippen zu feurigem Beifall gebrauchen, ihre Hände in steter Bewegung."

Bei einem Bankett, das ihm die gesammte Künstlerschaft Madrids, Musiker, Maler, Dichter, im Saale der pompös geschmückten Sala de Genyeis am 4. November veranstaltete, brachte ihm der spanische Opernkomponist Eslava den Toast entgegen mit den Worten: »Al gran pianista Liszt, al genio del arte, los artistas españoles, como tributo de admiración y respeto«, worauf der Redakteur der »Iberia musical«, Signor Espin y Guillen, ihm im Namen der spanischen Künstler einen Lorbeerkranz überreichte. Durch die Vivas drang eines Poeten Stimme, dessen Verse mit den Worten endeten:

El genio non ha patria, é d'ogni suolo!
In Spania il gran Liszt é un Spagnuolo!

Auf prachtvollen Becken wurden den Anwesenden als erstes Gericht kleine Gips-Medaillons mit des Künstlers Bildnis servirt. Das Lyceum ernannte ihn zum Ehrenmitglied. — Die Königin Isabella verlieh ihm den Ritterorden Karls III. und übersandte ihm eine kostbare Brillantnadel.[1])

Auch in **Lissabon** — zu Anfang des Jahres 1845 — dekorirte ihn die portugiesische Königin Marie II da Gloria mit dem Christusorden, dem eine diamantbesetzte Tabatière vorausgegangen

1) Nach damaligen Berichten im Werth von 20000 Realen.

war. — Liszt dedicirte ihr noch im Laufe dieses Jahres die Klavierübertragung des

Marche funèbre[1])
de Dom Sebastian (Donizetti).

Dem zweiten Gemahl der Königin, Dom Ferdinand (ein Coburger Prinz) widmete der Künstler, gleichfalls in Folge seines Aufenthaltes in Lissabon, seinen „Heroischen Marsch im ungarischen Styl" (Dmoll).

Seine Reise dahin ging über **Cordova, Sevilla, Valencia, Cadix, Gibraltar** und war überall von den ausgesuchtesten Ehrenbezeigungen begleitet. In Cordova fuhren ihm mehrere Carossen entgegen. Der Präsident nebst hervorragenden Mitgliedern des Liceo Artistico e Literarico empfingen ihn als Deputirte desselben am Weichbild der Stadt und stellten ihm zugleich ihre prachtvollen Räume für die Dauer seines Weilens daselbst zur Verfügung. Die andern Städte folgten in gleicher Weise. Seine Reise durch Spanien und Portugal glich einem Triumphzug sonder gleichen.

In Sevilla setzte er an Ort und Stelle seine Studien über die Musik der europäischen Zigeuner fort. Die Resultate derselben legte der Künstler in dem überschriebenen Kapitel: „Die Zigeunerinnen anderswo" (S. 162) seines schon mehrfach erwähnten, diese Materie behandelnden Buches nieder. — Auf dem Weg von Cadix nach Gibraltar erlebte er den ebenfalls schon erwähnten Seesturm.[2]) In Gibraltar setzte der Sturm sich fort, aber es waren neben großen Koncerterfolgen die Wogen des genießenden Lebens, die ihn hier umrauschten. Wie in Moskau in dem Strudel einer genußsüchtigen und frivolen jungen Männerwelt, bewegte er sich hier im Kreise meist auswärtiger Diplomaten, die ein gleiches Lebensziel, wie jene, zu verfolgen schienen.

Ferner besuchte er die Städte **Alicante, Malaga, Barcelona** u. a., reiste über Marseille, Lyon, Mâcon, Besançon nach dem Elsaß, koncertirte in **Colmar**, wo — des Kuriosums wegen sei es erwähnt — der fromme Principal des dortigen Kollegiums seinen Zöglingen nicht gestattete sein Koncert zu besuchen, zu welchem er

---

1) Edirt 1845: Mechetti in Wien. — Diese Übertragung, wie viele andere, genügte einer geschäftlichen Tagesforderung seitens des Verlegers der Partitur des „Dom Sebastian", Mechetti.

2) Siehe VI. Kapitel.

allen in corpore eine Einladung zugesandt hatte; sodann in **Straßburg, Mühlhausen, Metz, Basel, Zürich** und andern Städten und traf endlich gegen Ende Juli in Bonn ein.

Liszt's gegen das Jahr 1863 hin zu Rom komponirte „Spanische Rhapsodie“ ist eine „Reminiscenz“ an seine spanische Reise, 1844/45 skizzirt und in seinem VIII. Koncert in Wien 1846 öffentlich vorgetragen.

In Basel traf er den jungen Joachim Raff. Dies war nicht die erste Begegnung. Es war in Hamburg, wo der große Künstler auf dem Podium stand und man ihm zuraunte: draußen vor der Thüre des Saales stehe ein junger Mensch, ganz desperat, habe kein Billet und wolle partout in den Saal. Im nächsten Moment stand Liszt an der Eingangsthür, vor ihm ein von dem strömenden Regen Durchnäßter, dem die Berechtigung, den Künstler zu hören, aus dem intelligenten Gesicht zu lesen war. Er nahm ihn bei der Hand und führte ihn in seine Nähe. — Jetzt traf er den talentvollen jungen Musiker in Basel, seine finanziellen Verhältnisse in keiner Weise gebessert. Da er vorzügliche musikalisch-technische Kenntnisse besaß und sehr schön Noten schrieb, behielt er ihn bei sich als musikalischen Sekretär für die Dauer des bevorstehenden großen Beethoven-Festes zu Bonn.

In dieser Eigenschaft schrieb er hier in Basel die Stimmen aus der Partitur einer Fest-Kantate, die zu komponiren Liszt vom Komité der Bonner Beethoven-Feier erlesen war und die er soeben vollendet hatte. Desgleichen besorgte Raff die Reinschrift.

Dem Baseler Aufenthalt fällt noch die Komposition dreier Männerchöre zu:

Geharnischte Lieder [1])

1) Vor der Schlacht. 2) Nicht gezagt!
3) Es rufet Gott.

Kraftvoll und impulsiv, reihen sie sich den besten Gesängen dieser Gattung ein.

Sie waren eine Danksagung für einen Fackelzug, mit welchem der Baseler Männergesangverein ihm seine Ovation dargebracht hatte.

---

1) Edirt 1845: Knop in Basel, gingen jedoch später an C. F. Kahnt über, der, nachdem der Komponist manche Änderung vorgenommen, sie der Sammlung „für Männergesang“ einreihte.

XVIII.

(Koncert-Reisen 1839/40—1847. Fortsetzung.)

1845.

Die Enthüllungsfeier des Beethoven-Monumentes zu Bonn.[1])

Beethoven's Weltstellung. Zur Geschichte des Beethoven-Monumentes; Liszt's Hülfe. Die Festhalle. Betheiligung und Nichtbetheiligung seitens der europäischen Tonkünstler. Aufnahme in Bonn. Die Enthüllungsfeier. Verlauf des Festes. Verstimmungen gegen Liszt. Ein geräuschvolles Bankett. Seine Fest-Kantate. Stimmen der Kritik. Liszt's historisches Leitmotiv. Dankbarkeit seitens Bonn für Liszt.

Sie war das größte musikalische Ereignis des Jahres 1845 — ein Ereignis, welches musikgeschichtlich einzig dasteht. Denn es bedeutet eine erste europäische Vereinigung in der Verehrung eines Meisters, den Sieg des Genius über nationale Schranken. Heutigentags steht es fest: Beethoven ist der historische Centralpunkt der europäischen Musikentwickelung geworden; die Feier in Bonn war die feierliche Anerkennung dieser Stellung vor aller Welt. Dabei bleibt das dem großen Meister gesetzte Monument für alle Zeiten noch von einem besonderen Hauch umgeben, der, wie Weihduft heiligen Altar, es in der Liebe umweht, die ein Anderer, ebenfalls historisch Berufener, einem hohen Vermächtnis gleich, für jenen Großen in sich nährte. Liszt's Name wird für immer mit dem Bonner Denkmal auf das engste und innigste verknüpft bleiben. Ohne sein Eingreifen, ohne seine unbegrenzte Opferfreudigkeit, sein persönliches heroisches Eintreten für die hehre Sache hätte weder die Ausführung des Monuments

1) Vom 11.—13. August. — Das Schriftchen „Erinnerungen an L. v. Beethoven und die Feier" ꝛc. (Bonn 1845, B. Pleimes) nennt den 10.—12. August als Tage der Feier, die zeitgenössische Presse dagegen den 11.—13. August.

noch die Frage der damit verbundenen Enthüllungsfeier eine der Manen Beethoven's würdige Lösung gefunden.

Damals, als im Jahre 1835 am 17. December, dem Geburtstag Beethoven's, von einigen Verehrern des großen hingeschiedenen Meisters der erste Ruf erscholl, ihm ein Monument in seiner Vaterstadt zu setzen, lag der deutsche Wille noch überwiegend stark in Phantasie und Gemüth, weniger in der Thatkraft selbst, wie sie sich in dem mächtigsten Jahre der deutschen Geschichte, im Jahre 1870, eingesetzt und besiegelt hat. Robert Schumann konnte noch angesichts des Bonner Projektes die sentimentale Kleinbürgerlichkeit der Deutschen persiflirend schreiben:

„Das Mausoleum zukünftigen Andenkens steht leibhaftig vor mir — ein leiblich hoher Quader, eine Lyra darauf mit Geburts- und Sterbejahr, darüber der Himmel und daneben einige Bäume."

Und Henry F. Chorley in London war berechtigt, seinen Landsleuten die einleitenden Vorarbeiten zu dem geplanten Denkmal, wie folgt, zu charakterisiren:[1])

„So traten sie zur Eröffnung einer Subskription zusammen, man plante, hielt Reden, ließ die Gläser klingen und sang — in der Vorbereitung der Sache selbst aber geringe Fortschritte machend. Dann ließ man die Sache einschlummern nach deutschem Brauch. Denn der Enthusiasmus dieses vielseitigen, vielfarbigen, vielvölkerigen Landes liebt „bewegte Feste". Es ist fähig zu ebben, stille zu stehen, einzutrocknen, sobald sich der Selbstillustration des Witzes eine noch anziehendere Gelegenheit bietet, um von neuem — zu planen, zu reden, anzustoßen und zu singen."

In diesem Stadium stand das mit Enthusiasmus begonnene Projekt, als Franz Liszt von Pisa aus 1839 dem Beethoven-Komité zu Bonn seine Vorschläge machte und sich schriftlich bei Berlioz hierüber aussprach.[2]) In dem früher[3]) citirten Brief fährt er fort:

„Wie Du weißt, ist Bartolini, der große Bildhauer Italiens, mir befreundet. Die zeitgenössische Bildhauerkunst verdankt ihm ihre schönsten Werke. Ich erinnere nur an die Gruppe „Nymphe und der Skorpion" im Besitz des Prinzen von Beauvau, an die

1) »Modern German music« II. volume. London, Smith, Elder & Co.

2) I. Bd. S. 548.

3) Ebendaselbst.

„Fiducia in Dio", an die „Charitas-Gruppe" im Palazzo Pitti, an die Denkmäler Demidoff's und Alberti's für Santa Croce in Florenz und andere Werke.

Bartolini ist ein edeldenkender Künstler, der die Ungerechtigkeit des Schicksals und die Undankbarkeit der Menschen aus eigener Erfahrung kennt. Er ist gleich mir empört über den Schimpf, den man Beethoven's Gedächtnis zugefügt, und versprach mir die Arbeit sofort ins Werk zu setzen. In zwei Jahren wird das Marmordenkmal beendet sein können. Ich schrieb sogleich an das Komité und forderte es auf, die Subskription zu schließen, indem ich mich anheischig machte für das Fehlende einzutreten. Ich habe durchaus nicht die Absicht, irgend jemand zu nahe zu treten. Und keinen der Unterzeichneten will ich der Ehre berauben, zur Erbauung des Denkmals beigetragen zu haben. Nur die schon gesammelten Summen will ich vervollständigen, um die Vollendung dessen zu beschleunigen, was ich für uns als eine Pflicht erachte.

Das einzige Vorrecht, um welches ich bat, ist: die Wahl des Bildhauers treffen zu dürfen. Diese Arbeit einem Bartolini anvertrauen heißt so viel als sich versichern, daß sie eine eines Beethoven würdige werde.

Ich werde Dir den Entwurf mittheilen, den er mir bald vorzulegen gedenkt. Zu seiner Ausführung werden nicht unerschwingliche Summen vonnöthen sein. Drei Koncerte in Wien, Paris und London werden ungefähr genügen. Der Rest wird sich wohl mit Gottes Hülfe aus der Tasche des »vagabond infatigable«, wie Du ihn nennst, ergänzen lassen. Wenn sich also kein von meinem Willen unabhängiges Hindernis in den Weg stellt, wird das Denkmal in zwei Jahren an Ort und Stelle sein[1])."

Es standen jedoch viele unvorhergesehene Hindernisse im Wege und erst im August 1845 konnte das Denkmal der Mit- und Nachwelt übergeben werden. Nicht die Mittel trugen Schuld an dieser Verzögerung, sondern die Ausführung des Denkmals selbst. War man auch in Bonn hoch erfreut über die glückliche Wendung, welche das dem Versanden nahe Projekt nahm, so gerieth man zugleich über die von Liszt getroffene Wahl des Künstlers in keine geringe Verlegenheit. Dem Ah! der Bewunderung, welches seine Großherzigkeit auf aller Lippen trieb, folgte ebenso rasch, als seine Bedingung laut wurde, seitens deutscher Bildhauer und der Patrioten ein Schrei der Entrüstung. Gerade damals war Deutschland reich an hervorragenden Bildhauern: J. G. Schadow, Chr. Rauch,

1) Liszt's „Gesammelte Schriften", II. Bd. „Reisebriefe" 2c. Nr. 12.

E. Rietschel, E. Hähnel, L. M. Schwanthaler u. A. — alles Namen von großem und bewährtem Klang. „Wozu einen Italiener wählen, da doch die eigene Nation hinreichende Kräfte besitzt, um dem deutschen Beethoven das Monument zu arbeiten?!“ rief es von allen Seiten. Im Lager der Künstler empfand man Liszt's Ansinnen als eine angethane Schmach, was allgemein ein Echo fand. Und sicherlich war Grund genug für diese Entrüstung. Angesichts der hochbedeutenden Künstler Deutschlands konnte und durfte nur von hier aus das Monument geschaffen werden zur Verherrlichung eines deutschen Genius.

Und doch scheint sich der Vorwurf der Taktlosigkeit, der sich gegen Liszt erhob, so ziemlich auf Null zu reduciren, wenn man sich erinnert, daß keiner aus der Mitte der Empörten, ja nicht einmal die gesammte Beethoven-Verehrung des großen Deutschland, das durchsetzte, was die Liebe und Verehrung des Einen, der kein Deutscher war, durchgetragen hat. Ließe dieser Einwurf sich auch damit entkräften, daß Beethoven's Werke der musikalischen Welt, die sowohl aus Franzosen, Engländern, Italienern, Ungarn, Russen, wie aus Deutschen sich zusammensetzt, gehören und es darum die Ehrensache Aller gewesen sei, ihm ein Denkmal zu setzen, so läßt sich diesem Argument wieder entgegenhalten, daß, wenn die außerdeutschen Nationen zur Herbeischaffung des Geldes — also der materiellen Mittel — rechtsbegründet waren, diese logischerweise dasselbe auch gegenüber den geistigen Mitteln sein mußten. In dem Vorschlag Liszt's konnte darum keine Ehrenkränkung des deutschen Künstler- und Nationalgefühls liegen, zu welcher man ihn aufzubauschen versuchte. War doch auch kurz vorher der Däne Thorwaldsen mit dem Modell zum Gutenberg-Denkmal zu Mainz betraut worden. Als Liszt Bartolini als den Meister seiner Wahl bezeichnete, war er einerseits einzig und allein dem mit nichts zu vergleichenden Eindruck gefolgt, den der weiße Marmor, von der Meisterschaft des Künstlers geformt, von seiner Inspiration durchhaucht, auf den Beschauer ausübt, dem Eindruck, den die Skulpturen Italiens auf die Gebildeten aller Nationen und aller Zeiten hervorgerufen haben und der Italien selbst zur Mutterstätte der Kunst erhoben hat, und andererseits dem sympathischen Zug für den Charakter und die geistige Richtung des großen Italieners.

Das Bonner Komité erklärte sich in seinem Antwortschreiben an Liszt nicht abgeneigt dessen Wahl anzuerkennen, wendete aber

ein, daß Marmor dem Witterungswechsel nicht günstig[1]) und ein Monument in Erz gegossen bereits beschlossen sei, das auch bezüglich des Kostenpunktes den Vorzug vor Marmor verdiene; es ersuche darum um eine Modell-Skizze von Bartolini, deren Genehmigung es sich vorbehalte. Liszt willigte ein; auch kam die Zeichnung eines Entwurfes Bartolini's dem Komité zu. Die Sache war noch nicht erledigt, als ersterer im Sommer 1840 selbst in Bonn eintraf. Der um das Beethoven-Monument hochverdiente Dr. H. K. Breidenstein, Mitglied des Bonner Komité's und Musikdirektor des Akademischen Gesangvereins, nahm bei seiner ersten Unterredung mit ihm Gelegenheit ihm vorzustellen: wie sehr seine Bedingung der ursprünglichen Absicht des Komité's in den Weg gekommen sei und wie es wohl getadelt werden dürfte, die Ausführung des Unternehmens einem fremden, ausländischen Künstler zu übertragen, da Deutschland in dieser Kunst Männer von europäischem Ruf aufzuweisen habe; überdies sei es nicht nur ursprünglich ihre Absicht gewesen, einen Konkurs unter Künstlern zu eröffnen, sondern dieselbe sei ausdrücklich vom König — Fr. Wilhelm IV. — gebilligt worden, was Beachtung fordere.[2])

Gegenüber diesen Gründen zog Liszt seine Bedingung zurück. Ebenso willigte er in den Vorschlag Breidenstein's: in Anbetracht daß die Mittel zu einem Monument in Erz annähernd bereits durch Sammlungen und Geschenke gesichert seien, sich mit einem einmaligen Beitrag, dessen Höhe er bestimmen möge, betheiligen zu wollen. Er nannte 10,000 Francs, laut Beitragsliste 2666 Thaler, ohne, falls es fehlen sollte, sich hierauf beschränken zu wollen. Die Kosten des Monuments waren auf 13000 Thaler berechnet, wonach Liszt über den fünften Theil der Gesammtsumme beigesteuert hat. Das genannte Kapital stellte er andern Tags bei einer Spazierfahrt nach Godesberg dem Komité in einer Anweisung auf das Haus Eskeles in Wien zur Verfügung.

Ein Aufruf an die Künstler der Plastik zur Einsendung von Skizzen und Modellen erfolgte hierauf im Oktober 1840. Der

---

1) Einige Jahrzehnte später änderte sich über diesen Punkt die Meinung der Sachverständigen. Mehrere Monumente auf dem dortigen Friedhof sind in Marmor ausgeführt.

2) H. K. Breidenstein, „Festgabe" ꝛc. zur Inauguration des Beethoven-Monuments.

Entwurf Ernst Hähnel's zu Dresden trug den Sieg davon, der Guß wurde dem Nürnberger Erzgießer Daniel Burgschmiet übergeben.

Im August 1845 endlich, nach vielem Hin- und Herzerren, war das Monument fertig an Ort und Stelle, seiner Inauguration harrend. Bei dieser selbst, wie bei dem ganzen Feste wurde Liszt die Seele und leitende Kraft. Er war 1840 dem Komité, das ihn zum Ehrenmitglied ernannt hatte, beigetreten. Nach seiner Idee durfte die Feierlichkeit nicht lokal, auch nicht exklusiv musikalisch oder exklusiv national bleiben: sie sollte dem Genius des großen Meisters entsprechend auf breiter Basis sich bewegen und einen internationalen Charakter tragen. Ein dreitägiges Musikfest, dessen Programm die Hauptrichtungen der schöpferischen Thätigkeit Beethoven's vertrete, sollte sich mit der Inauguration verbinden und hierzu Einladungen an die Tonkünstler und die Verehrer des Meisters aller Länder ergehen.

Und so geschah es auch. Die Zusammenstellung der Koncertprogramme bestand — mit Ausnahme der Fest-Kantate und des Inaugurations-Chores — aus Werken Beethoven's. Die Auswahl selbst war im Sinn des neunzehnten Jahrhunderts, d. i. im Sinne des Fortschrittes getroffen. Die schwerwiegende und den Ausgangspunkt der nach-Beethoven'schen Entwickelung der Tonkunst bildende Chor-Symphonie und die Missa solennis standen im Centrum der musikalischen Feier, um das sich andere Werke des Meisters: die Cdur-Messe, Partien aus „Christus am Ölberg", die Cmoll-Symphonie, die Coriolan- und Egmont-Ouvertüre, das Finale aus „Fidelio", das Esdur-Koncert, ein Streichquartett, „Adelaide" u. a. gruppirten.

Die Komposition des Inaugurations-Chors wurde dem Musikdirektor der Bonner Universität Dr. Breidenstein übertragen, um die Fest-Kantate aber ersuchte das Komité selbstverständlich den Künstler, der um das Beethoven-Monument die meisten Verdienste sich erworben hatte und dem allein diese Ehre zukam: Franz Liszt.

In seine Hände und in die des gewiegten Kasseler Kapellmeisters Dr. Louis Spohr legte es auch den musikalischen Kommandostab. Letzterer dirigirte das erste Koncert mit der Chor-Symphonie und der Missa solennis, Liszt die Cmoll-

Symphonie und das Finale des „Fidelio", welche im zweiten Koncert zur Aufführung kamen. Ebenso übernahm er hier den Vortrag des Esdur-Koncertes.

Mit diesen Vorbereitungen glaubte das Komité dem Feste ruhig entgegen sehen zu dürfen. Doch sollte es noch vor demselben Kalamitäten über Kalamitäten geben, die es aus seiner Sicherheit rissen und ganz Bonn in Aufregung hielten.

Der erste auf dem Platz war Dr. Liszt. Er traf schon in der letzten Woche des Monats Juli ein. Die getroffenen Vorbereitungen jedoch — das gewahrte sofort sein an das Große gewöhnter Blick — waren der Feier nicht angemessen. Man hatte die Reitbahn zur Aufführung der Koncerte gewählt und bereits geschmückt, ohne dabei an Akustik und eine große Zuhörerschaft, geschweige an eine auch nach außen hin festliche Repräsentation zu denken. In einer gelinden Verzweiflung besah Liszt alle in Vorschlag gebrachten Lokalitäten, wobei jedesmal die Komitéherrn meinten, man könne ihnen schon in kürzester Zeit ein festliches Ansehen geben. Schnell entschlossen erklärte jedoch Liszt: es müsse eine Festhalle noch gebaut werden. „Aber das Geld? und bis zum 11. August?!" riefen die Herren bestürzt unter einander.

„Dafür werde ich sorgen: ich werde jedes Deficit decken" — entgegnete Liszt rasch, was die Herrn, wenn auch nicht zur frohen Zustimmung, so doch zum Schweigen brachte.

Anderntags war er mit dem am Kölner Dombau beschäftigten tüchtigen und energischen Architekten und Baumeister Zwirner zur Stelle. Ein zu einer Festhalle passend gelegener Gartenplatz war bald gefunden. Ebenso schnell waren die unter Zwirner's Leitung stehenden Arbeiter mit ihren Baugeräthschaften auf dem Platz, die Bäume wurden ausgegraben, der Grund geebnet, Bauholz von den Flößern auf dem Rhein herbeigebracht, in Köln Dekorationen gefertigt und wie ein Wunder über Nacht stieg die Festhalle gleich einem Märchenpalast aus dem Nichts empor.

Im Zeitraum von elf Tagen war sie fertig, ein Bau von zweihundert Fuß Länge und fünfundsiebzig Fuß Breite, achtzehnhundert Quadratfuß Flächenraum mehr enthaltend als der Gürzenich in Köln. Der Koncertsaal war länglich gebaut, an beiden Seiten von einem Säulengang mit je vierzehn Bogen eingefaßt. Reiche Guirlanden von Eichenlaub und Ephen umschlangen die Säulen, die Wände schienen dem Auge Marmor, die bläuliche Decke ein

Himmelszelt. Die Akustik war vortrefflich und schon am 8. August schwang Spohr, die erste Probe haltend, im Saale den Taktstock.

Mit der Erbauung der Halle waren jedoch die Kalamitäten noch keineswegs überwunden. Neue thürmten sich auf. Das Komité hatte öffentlich wie privatim Einladungen an Tonkünstler und Verehrer Beethoven's erlassen, wobei gerade die privaten manches Unheil anstifteten. Ungeübt in der Vorbereitung großer Feste, möglicherweise auch in der Voraussetzung, daß dieser und jener doch nicht kommen werde, passirte es ihm, viele namhafte Künstler, unter ihnen z. B. auch den um Beethoven's Musik in Paris so verdienstvollen Habenek, mit ihren Einladungen ganz übersehen zu haben; andere wieder, die nicht übersehen waren, fanden die Einladung zu allgemein oder zu formell, für ihre Verdienste nicht genug persönlich auszeichnend — und die persönliche Auszeichnung, welche Rolle spielt sie bei öffentlichen Festlichkeiten! —, um es nicht als Ehrensache zu empfinden, durch Nichterscheinen zu glänzen. Kurz und gut, die meisten musikalischen Koryphäen fehlten. Nach einer Zusammenstellung von Berlioz hatten sich Spontini, Onslow, Auber, Halévy, A. Thomas, Habenek, Benedict, Mendelssohn, Marschner, Reißiger, R. Wagner, Pixis, Ferd. Hiller, Schumann, Krebs, L. Schlosser, die Gebrüder Müller, St. Heller, Glinka, Snel, Bender, Nicolai, Erckl, die Gebrüder Lachner, die Gebrüder Bohrer nicht an der Beethoven-Feier betheiligt. Auch aus Italien war kein Vertreter da.

Dennoch wurde sie von einem großen Theil der Verehrer des deutschen Meisters mit Jubelruf begrüßt. Und in der That, es war eine nahezu europäische Beethoven-Gemeinde, die sich in seiner Geburtsstadt ihm zu Ehren versammelte. Hunderte von Tonkünstlern, Musikfreunden, Dichtern und Gelehrten fanden sich aus allen Theilen Deutschlands, Frankreichs, Englands, Schottlands, aus Rußland, Holland und Belgien in der kleinen Rheinstadt zusammen, nur einzig und allein getrieben von glühendster Bewunderung für den mächtigsten der Tonfürsten moderner Zeit.

Auf eine derartige Versammlung hatte man in Bonn nicht gerechnet. Die Häuser waren mit Blumen geschmückt, die Flaggen wehten — allein die Gäste zu empfangen, sie unterzubringen, ein Programm für Koncerte und Versammlungen auszugeben, es ihnen

leicht und angenehm zu machen, hatte die Vorsorge des unerfahrenen Komité's übersehen. Die fremden Künstler, die tagelange Reisen nicht gescheut hatten — noch war kein die Entfernungen kürzendes Eisenbahnnetz über ganz Europa gezogen —, wußten kaum unterzukommen und zu den Proben und Koncerten zu gelangen. Als gar die Nachricht eintraf, einige gekrönte Häupter — der König Friedrich Wilhelm IV. nebst Gemahlin, begleitet von dem Prinzen und der Prinzeß von Preußen, sowie die Königin Victoria mit Prince Consort — gedächten der Feier beizuwohnen, stieg die Verwirrung noch höher. Auch hier schlug sich Liszt durch praktische Anordnungen helfend ins Mittel. Er war der Mittelpunkt, um den sich alles drehte, der einzige im Komité, der Energie an den Tag legte und dabei immer heiter und liebenswürdig war.[1]) Die „Cäcilie“ berichtet: „Wie er zur Ermöglichung des Denkmals durch seine wirklich großartige Munificenz den mächtigsten Anstoß gegeben hatte, errettete er jetzt durch seine Erfahrung und Thätigkeit die Feier von der Schmach der Unbedeutendheit.“[2])

Wie bei den Festanordnungen, war er bei den Proben thätig. Breidenstein's Chöre waren, trotzdem er versicherte: „er sei der einzige Musikalische im Komité“, äußerst unzulänglich. Liszt erst regelte die musikalische Angelegenheit.[3]) Sein jugendlich begeisterter Eifer, erzählt Berlioz, durchlief die Reihen der Musiker, die Lauen feuerte er an, den Gleichgültigen suchte er Geschmack einzuflößen, auf Alle war er bestrebt etwas von seiner eigenen Begeisterung zu übertragen.

Am Vorabend der Enthüllungsfeier — am 11. August — fand unter Louis Spohr's Leitung das erste Koncert mit der in jener Zeit noch kaum oder nur als „unmöglich“ gekannten „Neunten“ und der Missa solennis statt. Trotz der Nörgeleien — damals „Chikanen“ betitelt — mit welchen ihn während der Proben und des Festes der anwesende Anton Schindler verfolgte — denn die Wahnidee, er sei der einzige Schlüssel zum Verständnis der Intentionen Beethoven's, trat bei ihm immer schärfer hervor und ließ ihn seine Bannbullen gegen jeden Dirigenten schleudern, der sich ver-

---

1) August Schmidt: „W. A. Musik-Z.“ 1845, Nr. 100 u. f.
2) „Cäcilie“ 1845, Bd. XXV, S. 21.
3) August Schmidt: „W. A. Musik-Z.“ 1845, Nr. 100 u. f.

maß ohne seine Aufschlüsse eine Symphonie des Meisters zu interpretiren, wie gegen Ries, Reißiger, Mendelssohn, Kreutzer, H. Dorn, Liszt (in Paris 1841)[1]) u. A. — und trotz der ungeheueren Schwierigkeit, die ein Orchesterkörper bot, der aus den Musikern der verschiedensten Städte[2]) zusammengesetzt war, ward die Aufführung eine vorzügliche. Die hervorragendsten Virtuosen rechneten es sich zur Ehre mitzuwirken. An der Spitze der Geiger stand Hartmann aus Köln, Möser und Holz aus Wien; der Anführer der Violoncelli war Ganz aus Berlin. Französische und belgische Künstler standen ebenfalls mit an den Pulten.

Am 12. August Vormittags ½11 Uhr begann die Inaugurationsfeier. Schaaren von Fremden und Einheimischen sammelten sich in der Nähe des Domplatzes, um von da in feierlicher Prozession zum Münster zu ziehen, wo ihrer ein feierliches Hochamt mit den hehren Klängen der C moll-Messe von Beethoven wartete. Es war ein interessanter Anblick. Voran die Vertreter der Stadt, und dann in langem Zug die Vertreter des Geistes: die Professoren der Universität Bonn, sodann Künstler, Dichter und Schriftsteller verschiedenster Länder — alles Männer, auf deren Antlitz der Stempel geistiger Arbeit und der Genialität gedrückt war. Unter den Tonkünstlern befand sich: Spohr, Liszt, Meyerbeer, Berlioz, Lindpaintner, Chelard, Fr. Schneider, Moscheles, Hallé, Fétis, Schindler, der Freund Beethoven's Wegeler, Mangold, Rellstab, Jules Janin, Staudigl, Chorley u. A. Ihnen folgte, gleichsam Cortège bildend in ihrem bunt romantischen Gala, die gesammte Studentenschaft der Bonner Universität. Eine Truppe Schützen beschloß den Zug.

Während der Messe füllte inzwischen eine unabsehbare Volksmenge dichtgedrängt den Münsterplatz. Nur die für die Gäste errichteten Tribünen waren leer. Die Aufmerksamkeit war ebenso nach der Seite des Münsters, von wo der Festzug kommen mußte, wie nach einem in der Nähe der verhüllten Statue reich mit Teppichen behangenen Balkon, der für die königlichen Gäste bestimmt war, gerichtet. Nun kam der erstere. Ein Sängerchor postirte sich in

---

1) „N. Z. f. M." 1844, XXI. Bd., S. 43.
2) Köln, Aachen, Mainz, Koblenz u. a.

Front des Monumentes, ein Bataillon Schützen stellte sich auf, alles war bereit: noch aber fehlten die Herrschaften vom Schlosse Brühl. Nach langem Harren verkündigte ein Signal das landende Dampfboot. Einige Minuten später erschienen die Erwarteten auf dem Balkon.

Der lauten Begrüßung folgte eine Totenstille. Alle Blicke waren dem Monument zugewandt. Dr. Breidenstein bestieg die Rednerbühne und hielt eine kurze die Feier betreffende Anrede an die Anwesenden — eine kurze Gewehrsalve und unter Glockengeläute, dem Donner der Kanonen und tausendfachem Ruf der Menge fiel die Hülle.

Es war einer der erhabenen Augenblicke, welche mitzuerleben nur Wenigen das Geschick vergönnt, die bei den Bevorzugten aber unauslöschlich in der Erinnerung bleiben. Denn so gewaltige Momente auch das Staats- und Völkerleben bieten mag: die Huldigung, die eine kompetente Geistesmacht dem Genius bringt, wird immer zu dem Erhabensten gehören, das die Erde bietet. Und auch jetzt — ein Schauer ging durch die Menge und in den Augen der ernstesten Männer erglänzten Thränen. — Wer unter den Anwesenden noch des Glückes theilhaftig geworden, Beethoven persönlich gekannt oder gesehen zu haben, war angesichts der Statue betroffen von der Ähnlichkeit der Gesichtszüge, die von dem Bildner so meisterlich in Erz gebannt worden waren.

Als die Hülle gefallen, ertönte ein von Dr. Breidenstein komponirter Festchor. Während dessen näherten sich Mehrere der Statue. Der erste aber, der seine Schritte zu ihr lenkte, war er, dem die gegenwärtige Huldigung, gegen welche die größte dem lebenden Beethoven zu Theil gewordene — die Aufführung seiner Kompositionen zur Zeit des Kongresses in Wien — nur ein kleines Vorspiel genannt werden kann, am meisten zu danken war: Franz Liszt, einen Ausdruck auf dem Gesicht, der vielen unvergeßlich blieb. „Niemals — erzählt der Augenzeuge Chorley von dieser Scene[1]) — sah ich einen Ausdruck auf irgend einem Antlitz so edel und so hoheitsvoll strahlend, wie auf diesem.“ —

Das Koncert am Tage der Enthüllungsfeier stand in der Hauptsache unter Liszt's Leitung. Er dirigirte die Cmoll-Symphonie, das „Fidelio“-Finale und spielte das Esdur-Koncert. Nach

1) »Modern German music« II. vol. pag. 269.

den Proben hatte ein Theil der zuhörenden Musiker, angeregt von Anton Schindler, für die Cmoll-Symphonie eine Niederlage befürchtet, die aber so wenig eintraf, wie die der „Neunten“ unter Spohr. Liszt's Auffassung erwies sich als durchaus würdig, genial und lebendig.[1]) Nicht nur das. Die Musiker hörten zu ihrem Erstaunen und ihrer Überraschung das Scherzo und Finale genau, wie Beethoven es vorgeschrieben: beim Scherzo die Kontrabässe, die man, wenigstens am Pariser Konservatorium, wegzulassen pflegte, beim Finale keine Kürzung der Wiederholung. — Das Esdur-Koncert gestaltete sich ebenfalls zu einem Triumphe des gefeierten und des feiernden Meisters.[2])

Mittwoch, am 13. August — dem letzten Tag der Feierlichkeiten — fand das dritte Koncert statt. Die „Fest-Kantate“ Liszt's sollte es eröffnen. Inzwischen war jedoch die Feststimmung ins Schwanken gerathen und es wollte scheinen, als wären mehrere Gäste nur gekommen, um sich und andern die Feier zu verderben. War der Mangel an Logis, die Ausbeutesucht gegenüber den Fremden schon von Anfang an ein Grund zur Unzufriedenheit, so wuchs letztere von Stunde zu Stunde. Es ist kein schönes Bild, welches die in- und ausländischen Berichterstatter von den Musikergästen zu Bonn entworfen haben. Laune, Neid, Mißgunst traten hervor und machten das letzte Koncert beinahe unmöglich. Störungen brachte der preußische Hof mit seinen Koncerten in Brühl und Stolzenfels, die Meyerbeer zu arrangiren beauftragt war. Manche der Künstler, die hier nicht zum Mitwirken gewählt wurden, sahen hierin eine Beleidigung und wollten nun auch bei dem dritten Koncert nicht mitwirken. Das gab ein unaufhörliches Hin und Her, ein ewiges Begütigen und Schlichten von Liszt's und wieder Aufreizungen von anderer Seite.

Gegen Liszt hatte sich ebenfalls ein Theil der Verstimmung gewendet. Warum seine Kantate aufführen, da doch andere Komponisten zugegen waren, die Psalmen, Hymnen, Kantaten, schöner als die seinige, mit sich führten? Man neidete ihm den Enthusiasmus, der an seine Fersen geheftet schien, sein Talent, ja selbst — daß man ihm für das Zustandekommen der Beethovenfeier Dank schul-

---

1) „Die Enthüllung des Denkmals für Beethoven in Bonn“: Allg. M. Ztg.“ 1845, S. 592.

2) Vergleiche: „Wiener Allg. Musik-Ztg.,“ 1845, Nr. 100 u. f. — „Cäcilie“, 1845, Bd. XXV, S. 21 ꝛc.

dete.[1]) Schon am Tage vor dem Schlußkoncert hatte sich bei dem großen Festbankett im „Stern" diese Stimmung Ausdruck verschafft.[2]) Ohne zu wollen und in komischer Weise, von Liszt selbst veranlaßt, kam das in den Gemüthern liegende Gewitter zum Ausbruch. Das Souper war belebt, Toast folgte auf Toast. Der Improvisator Wolff brachte einen solchen, von ihm das „Kleeblatt" genannt, das den Dreiklang repräsentire: der Grundton Spohr, die Terz, die alles mit Liebe verbindet: Liszt, die Dominant, die alles zur schönen Auflösung führt: Dr. Breidenstein. Großer Jubel. Andere Toaste folgten. Nun erhob sich Liszt. Er sprach in seiner schnellen Weise, sprach deutsch und verwickelte sich. Seine Rede wies hin auf die Feier und daß alle Nationen Vertreter gesandt, dem Meister ihre Verehrung zu zollen. „Sie sollen leben — schloß er —, alle sollen leben — Holländer, Engländer, Wiener (!), die hierher wallfahrteten!"

Da erhob sich Chelard mit Ungestüm und schrie Liszt zu: »Vous avez oublié les Français.« Nun wogten die Stimmen wie Meeresfluth durcheinander — dafür, dawider. Ein französischer Journalist platzte los: man habe Louis Philipp nicht leben lassen und doch der Victoria ein Hoch gebracht: das sei eine Beleidigung. »Why«, rief ein Engländer dazwischen, »were none paid to the Emperor of China or the Cham of Tartary? They too had not been present at the ceremony and they had as little right to be forgotten as Monseigneur le Roi Citoyen!«

Liszt konnte mit Mühe zum Wort gelangen und gerieth dabei immer tiefer in ein Wortlabyrinth, bis er endlich den Erregten klar machte, „daß es ihm, der fünfzehn Jahre unter den Franzosen gelebt und ihnen so viel zu danken habe, nicht in den Sinn kommen könne sie zu verletzen: daß er auch die Ungarn nicht genannt, wozu gerade er keinen Grund habe." Es half nichts. Unfreiwillig hatte sein Toast das Signal gegeben. Der größere Theil der Herren und Damen zog sich vom Gastmahl zurück und überließ den Saal den Verheerungen und Wohlthaten des hereinbrechenden Gewitters.

Doch dieses war noch keineswegs vergrollt, als andern Morgens — auf früh 9 Uhr war das Koncert anberaumt — Liszt

1) Siehe: Berlioz „Gesammelte Schriften", III. Bd.: „Musikfest zu Bonn".

2) Nach Moscheles' Leben 2c., II. Bd.; Chorley's »Modern German music« II. vol. u. a.

am Dirigentenpult stand, um mit seiner Fest-Kantate dasselbe zu eröffnen. Das Koncert selbst sollte von anwesenden Künstlern gegeben werden. Das Programm, spät entworfen, schwankend, war erst im letzten Moment fixirt worden. Es war 9 Uhr. Man erwartete mit Bestimmtheit die königlichen Herrschaften. Obwohl der König befohlen hatte mit dem Beginn der Aufführungen nicht auf seine Ankunft zu warten, zögerte Liszt dennoch. So ward es $^1/_2$ 4 Uhr. Die Musiker waren müde des Wartens, aber die Hauptsache war: Neid und Scheelsucht hatten kleinliche Intriguen gesponnen, die seinem Werke galten. Die Aufführung seiner Kantate war eine mißlungene. Orchester und Chöre, mit Ausnahme der Soprane, führten sie mit einer Nachlässigkeit und Ungenauigkeit durch, daß der böse Wille unverkennbar blieb. „Trotz der sehr mangelhaften Ausführung — berichtete Berlioz — trat die Superiorität dieser Komposition über alle sogenannten Gelegenheitswerke sofort dermaßen hervor, daß sogar die Erwartungen, welche man von den hohen Fähigkeiten des Komponisten hegte, weit übertroffen wurden."

Der letzte Ton war noch nicht verklungen, der Taktstock noch in Liszt's Hand, als eine außerordentliche Bewegung die Ankunft der hohen Gäste nebst Gefolge verkündete. Da blitzte es in seinem Auge auf, kaltblütig und entschlossen raunte er den Musikern einige Worte zu, hob den Taktstock und — die Fest-Kantate begann zum zweiten Mal. Und in der That: dem gekränkten Komponisten ward sein Recht. Nichts Unähnlicheres war denkbar als diese beiden Aufführungen ein und desselben Werkes. So schlaff und farblos wie die erste gewesen war, so graziös und lebendig war die zweite. Ein stürmischer Applaus folgte und — es ist eine Thatsache! — dieselben Musiker, die ihm so widerhaarig waren, bliesen einen Tusch.

Mit dieser Kantate aber bewies Liszt, daß er das besaß, was einzig und allein man bei ihm nicht zu finden vermuthete: Styl in der Instrumentation sowohl, als in den andern Theilen der musikalischen Komposition.[1]) Die Partitur dieser

Fest-Kantate
zur Inauguration des Beethoven-Denkmals zu Bonn,
für Chor, Soli und Orchester,
Gedicht von O. L. B. Wolff[2])

1) Nach Berlioz.
2) Dasselbe ist der „Festgabe" 2c. H. K. Breidenstein's eingefügt.

das erste größere cyklische Werk Franz Liszt's, wurde nicht durch den Druck veröffentlicht. Es bleiben dadurch bezüglich ihrer nur die Urtheile der Berichterstatter jener Aufführung, die so ziemlich durchgehends das Werk als reich an schönen und bedeutenden Momenten bezeichnen. August Schmidt, der Herausgeber der Wiener Allg. Musik-Zeitung[1]), berichtet über sie:

„Diese Festkantate ist das Produkt eines genialen Geistes. Fehlt auch dem Ganzen die Einheit der Idee, so läßt doch das Totale der Komposition etwas Außergewöhnliches erkennen. Wer Liszt's Virtuosenleben überschaut, der mag sich wohl einen Begriff machen von den Kämpfen, die er in seinem Innern ausgekämpft." — —

„Die Komposition liefert den überraschendsten Beweis seines richtigen Verständnisses in der praktischen Ausführung seiner Ideen. Mehrere Stellen würden dem geübtesten Kapellmeister in der Instrumentirung große Ehre machen. Er kennt die einzelnen Effekte der einzelnen Instrumente und wendet sie mit seltenem Scharfsinn an. Seine Vokalsätze sind Glanzpunkte dieses Werkes, ebenso interessant in der Konception, wie gewandt und der Wirkung der Singstimmen entsprechend in der Ausführung. Es finden sich Momente vor, die den rigorosesten Musikkritikern beifällige Zustimmung abnöthigen, — Stellen, die den Hörer gewaltig erfassen und ergreifen, harmonische Wendungen, Instrumental-Effekte, frappante Kombinationen, die ein tiefes gründliches Erfassen seines Vorwurfs bezeugen; — dann wieder Stellen, die abstoßen" 2c.

Eingehender, auch auf den dichterischen Vorwurf, berichtete der Referent der Leipziger „Allg. Musikal. Zeitung.[2]) Er schrieb:

„Es ist eine sehr gelungene, gediegene, schön instrumentirte Komposition, an der nur die häufige Anwendung der äußeren Grenzen der Höhe in der Singstimme (wie Beethoven in der Missa solennis, so bewegte sich auch Liszt, Überirdisches ausdrückend, am liebsten in der Höhe der Töne) auszusetzen wäre. Das Gedicht von dem Improvisator Wolff ist schön und voller musikalischer Momente, welche Liszt alle recht glücklich aufgefaßt hat. — Ohne beurtheilend auf das Einzelne eingehen zu wollen, werde hier nur des pomphaften Eingangs mit dem fröhlichen Chor: „Was versammelt hier die Menge" erwähnt; ferner des schönen Chores mit der wogenden Begleitung der Geigen: „Gleich den Wogen des Meeres rauschen die Völker alle vorüber im Zeitenstrom"; des charakteristisch wahren und ergreifenden Ausdrucks in: „heute kommt was morgen fleucht" mit dem imposanten Schluß: „Nur im Tod ist Fortbestehen"; ferner des majestätischen heroischen Auftretens des Fürsten, den zu zeichnen der Komponist das schöne Andante des

1) 1845, Nr. 100 S. 397, 402 u. f.
2) „Die Enthüllung des Denkmals 2c." 1845, S. 592 u. f.

großen Bdur-Trios von Beethoven benutzt hat und es ganz vortrefflich der Feier angemessen instrumentirte."

Liszt hatte den glücklichen Gedanken, aus dem Beethoven'schen Andante zu Ehr' und Ruhm des Meisters einen Hymnus zu gestalten, der bis zur majestätischen Apotheose sich emporschwingend die Kantate zum Abschluß bringt. Er hatte hiemit das Wesen des Beethoven'schen Genius charakterisirt und gleichsam durch sich selbst verherrlicht. — Mit diesem einfachen Vorgang hat Liszt der Tonkunst den Weg zu einem Mittel gefunden, welches zur Verkörperung von Ideen dient und insbesondere solchen historisches, auch charakteristisches Kolorit verleiht. Dieses Mittel fand bei ihm im Verlauf seines Schaffens vielfach in genialer und in einer für alle Zeiten mustergültigen Weise Anwendung, wie z. B. in der „Legende von der h. Elisabeth", im Oratorium „Christus" u. a., wo er musikalische Motive und Themen aufnahm und verarbeitete, die historisch im Zusammenhang mit dem Stoff des Textes stehen. Allerdings gab dieses Verfahren seitens einer gegnerischen und beschränkten Kritik zu dem Mißverständnis Anlaß: „er könne die Themen nicht selbst erfinden, sondern müsse zu fremden greifen", Liszt aber wurde durch dasselbe der Vertreter des „historischen Leitmotivs", dessen Princip er fand und entwickelte.[1]) In seiner Beethoven-Kantate vom Jahr 1845 gab er demselben zum ersten Male Ausdruck.

Der bald nach der Bonner Aufführung der Kantate publicirte:

Klavierauszug für 4 Hände[2])
der Fest-Kantate etc. etc.

bestätigt die Urtheile der damaligen Presse.

Das letzterwähnte Koncert mit der Kantate Fr. Liszt's beschloß die Inaugurationsfeier des Beethoven-Monumentes zu Bonn.

Zu einem Beethoven-Album, das von Gustav Schilling proponirt und den Anwesenden zur Erinnerung bestimmt war, gab

1) Siehe: „Franz Liszt als Psalmensänger und die früheren Meister" von der Verfasserin. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1886) S. 14.

2) 1846: Mainz, B. Schott's Söhne.

Liszt seine Klavierpartitur des Trauermarsches aus der „Eroica" als Beitrag. Dasselbe erschien bei Cotta in Stuttgart.[1])

Nach dem Rechnungsabschluß des Beethoven-Komités endlich ergab sich trotz des Neubaues der Festhalle kein Deficit, wohl aber blieb ein kleiner Überschuß.

In Dankbarkeit für die großen Verdienste, welche sich Franz Liszt um das Denkmal und dessen Enthüllungsfeier erworben, beschloß der Magistrat der Stadt Bonn eine Straße daselbst Liszt-Straße zu taufen — eine andere erhielt den Namen Beethoven-Straße. Doch der Künstler lehnte diese Ehre ab.[2])

Als im Jahr 1870 Beethoven's hundertjähriger Geburtstag durch ein Musikfest in Bonn gefeiert wurde, da gedachte man nicht mehr seiner einstigen Verdienste, auch nicht der Ehrenschuld gegen ihn: die Leitung des Festes wurde seinem Gegner Ferdinand Hiller übertragen.

---

1) Liszt's Übertragung wurde bald darauf, separat, von Mechetti in Wien verlegt. In der Gesammtausgabe von Liszt's „Klavier-Partituren der Symphonien Beethovens" ist dieselbe, abgerechnet einige die Ausführung betreffende Erleichterungen, unverändert beibehalten.

2) „A. M. Ztg." 1845, S. 647.

XIX.

(Koncertreisen 1846—1847.)

1845/47.

Schluß der Koncertreisen.

(1845:) Hofkoncert im Schloß Brühl. Liszt's Erkrankung. Koncerte. Jeanne d'Arc au bûcher. (1846:) Weimar. Wien; abermaliger Sieg daselbst. Programme. Koncert-Ausflüge. Sommer in Rodaun. Budapest. Dichter und Presse. Bei den Zigeunern. Erziehungsstudien. Ungar. Rhapsodien und die Kritik. Reisen durch Ungarn, Siebenbürgen, Südrußland nach Konstantinopel. Gr. Paraphrase über einen Marsch von Donizetti. In Odessa. Letztes Koncert: in Elisabethgrad.

Anderntags, nach dem Schluß der Beethoven-Feier — am 13. August —, fand ein Hof-Koncert im Schlosse Brühl zu Ehren der anwesenden hohen Gäste statt, obenan der Königin Victoria — »la Souveraine la plus sympathique de l'Europe,« wie Liszt sie häufig bezeichnete. Meyerbeer hatte zu demselben eine Kantate auf die Anwesenheit dieser Königin komponirt, bei deren Aufführung die Elite der fremden Tonkünstler mitwirkte. Das gesammte Programm trug die Namen: Staudigl, Pischek, Mantius, Böttcher, denen sich die der Sängerinnen Jenny Lind, Tuszek, Viardot-Garcia anreihten. Liszt hatte einen Klaviervortrag, die Norma-Fantasie, als Introduktion. Ein kleiner mit ihm verknüpfter Vorfall, charakteristisch für den Künstler, hat diesem Koncert einen anekdotischen Reiz gegeben. Die Königin Victoria erschien spät — endlich hatten die Herrschaften sich arrangirt — Liszt saß vor dem Flügel. Während er spielte, entstand eine Unruhe, die seidenen Roben knitterten, die Königin wisperte, ein Kavalier bewegte sich geräuschvoll zum Fenster, öffnete es: Ihre Majestät hatten heiß. Im nächsten Moment wiederholte sich die Unruhe, man schloß das Fenster: Ihre Majestät fühlten Zug. Keine Aufmerksamkeit. Da entfloh Liszt

dieser Scene, indem er, noch am Anfang, der Fantasie schon einen Schluß komponirte: die Passagen schwollen nicht mehr an, sie verklangen mehr und mehr, immer leiser, graziösen Verbeugungen gleich, ein feines Lächeln auf den Lippen, folgten gebrochene harmonisch abschließende Akkorde und — die Fantasie war vorbei in dem Moment, als die Gesellschaft begann den Tönen zu lauschen.

„Ihre Fantasie erschien mir sehr kurz" bemerkte ihm später der König.

„„Ich befürchtete, Ihre Majestät die Königin Victoria im Ertheilen ihrer Befehle zu stören. —""

Der König lachte herzlich, erließ es ihm aber nicht, nochmals am Klavier zu erscheinen.

Eine ähnliche Scene trug sich in einem Hof-Koncert zu St. Petersburg 1842 zu, wo der Kaiser Nicolaus I. ungenirt laut während des Vortrags Liszt's sprach. Hier brach der Künstler jäh denselben ab.

»Pourquoi avez-vous interrompu votre jeu?« frug der Kaiser und wandte sich erstaunt zu ihm.

»»Quand l'Empereur parle, les autres doivent se taire,«« entgegnete Liszt unerschrocken.

Schon während der letzten Tage des Festes fühlte sich Liszt sehr unwohl. Die außerordentliche Anstrengung, obenan die vielen Ärgernisse während desselben, zogen ihm ein hochgradiges Gallenfieber zu. Er lag geraume Zeit in Köln. Mme. Kalergis, die dem Bonner Feste beigewohnt hatte, war seine Pflegerin.

Gegen Ende August wohnte er einem Versprechen gemäß dem deutsch-holländischen Sängerfeste bei, das in Cleve die Liedertafeln von Amsterdam, Arnheim, Cleve, Krefeld, Emmerich, Nymwegen u. a. versammelte, dann lebte er einige Wochen nur seiner Gesundheit in Baden-Baden. — Doch bevor er den Rhein verließ, übergab er nebst der bereits besprochenen Beethoven-Kantate und der ebenfalls früher berührten Klavier-Partitur der Franc-Juges-Ouvertüre von Berlioz[1]) eine dramatische Romanze in Liedform, gedichtet von Alex. Dumas,[2]) deren Komposition[3]) seinem Baseler

1) Siehe I. Bd. des Werkes S. 289.

2) Über den persönlichen Verkehr zwischen A. Dumas und Liszt erzählt Janka Wohl. („Franc. Liszt." Paris, P. Ollendorff, 1877, S. 76.)

3) Nach einer Notiz des »Monde musical« vom 3. Juli 1845.

Aufenthalt angehörte, mit französischem und deutschem Text, letzteren von Friedrich, der Öffentlichkeit:

Jeanne d'Arc au bûcher[1])
Romance dramatique.

Der Text, halb Gebet, halb Rückschau, zeichnet in wenigen, aber entschiedenen Linien die Grundzüge des Wesens der „Jungfrau", das dem Boden und dem Rahmen der Ländlichkeit und der gläubigen Einfalt entsprossen, zur heroischen Begeisterung fürs Vaterland getrieben, nach hehrer That dem Flammentod frommen Auges entgegen eilt. Motive und Harmonien haben diese Einfachheit des pastoralen und religiösen Untergrundes festgehalten und erheben sich auf ihm, dramatisch bewegt, zu dem mit Trompetenfanfaren begleiteten Ausruf: „Die Fahne will ich hier entfalten." (3. und letzter Vers). Diese Stelle bildet die Spitze der Steigerung. Die noch übrigen Takte zertheilen gleichsam die Wogen der Erregung und lassen sie ausklingen. — Im Ganzen und nach Seite des reinmusikalischen Werthes steht dieses Lied in keinem Gleichgewicht zu den andern Liedern Liszt's. Es scheint mehr ein Bühnennachklang aus Paris, der, obwohl flüchtig hingeworfen, dennoch in der Feinheit der Konception den Stempel des Genies sichtbar läßt. Später instrumentirte der Meister die frühere Klavierbegleitung, in welcher neuen Gestalt das Lied von der dramatisch hochbegabten Marianne Brandt mit Vorliebe und Glück im Koncertsaal interpretirt worden ist.[2]) Bei der Wiedergabe desselben aber dürfte für das Allgemeine festzuhalten sein, daß der Charakter der Koncert-Arie ihm ferne liegt und seine Wirkung auf dem Accent des Liederartigen beruht, trotz der später von „dramatischer Romanze" in „dramatische Scene" umgewandelten Bezeichnung.

Nach seiner Ruhepause in Baden scheint der Künstler sich auf einige Monate dem öffentlichen Leben mehr entzogen zu haben. Nur hin und wieder berichtet die Tagespresse in kurzen Notizen,

---

1) Edirt 1846 (Febr.): Schott's Söhne in Mainz.
„ 1876, zweite Ausgabe mit Orchesterbegleitung, ebendas.

2) In Baden-Baden, Tonkünstler-Versammlung, 1880; Berlin, 11. Okt. 1886, unter K. Klindworth zur Gedächtnisfeier des dahingeschiedenen Meisters.

daß er in Privatgesellschaften, auch dann und wann öffentlich sich habe hören lassen, in Stuttgart (Oktober), Darmstadt (November), Mannheim u. a. Städten.

Im Februar 1846 kam er seinen Verbindlichkeiten in **Weimar** nach, spielte am Hof, dirigirte das obligate Koncert für die Musiker-Wittwenkasse (20. Febr.), bei welchem er die Oberon-Ouvertüre „mit besonderer Energie und eigenthümlicher Auffassung“,[1]) desgleichen die Ouvertüre seines Freundes Berlioz zu „Waverley“ aufführte und sich noch pianistisch mit Beethoven's Esdur-Koncert betheiligte.

Von da aus reiste er nach **Wien**, wo er im „Hotel London“ domicilirte. Hier, in Wien, war man während der sechs Jahre, in denen man ihn nicht gehört, virtuosen- und klaviermüde geworden. Die bedeutenden und mittelmäßigen Virtuosen jener Zeit hielten die Kaiserstadt in einem beständigen musikalischen Belagerungszustand. Dazu kam, daß die technische Steigerung, welche Liszt, bedingt von der Gewalt seines Geistes, dem Klavier als dessen Ausdrucksmittel geschaffen hatte und die durch seine Kompositionen andern zugänglich gemacht war, von der Mittelmäßigkeit mißverstanden zum Aufbauschen der Fertigkeiten benutzt wurde und somit der Virtuosität als Selbstzweck diente. Man war nur allzu geneigt ihn für die musikleere pianistische Akrobatie verantwortlich zu machen. Liszt's Erscheinen in Wien war darum nicht von dem anticipirenden Enthusiasmus begleitet, wie vor Jahren. Mißtrauen in seine Kunsthöhe, Mißtrauen in die eigene Urtheilsfähigkeit machte neben der Erwartung, ihn wieder zu hören, sich geltend. Es sollte sich zeigen, wie Aug. Schmidt es aussprach,[2]) ob seine Kunst den Sieg über die herrschende Indifferenz davontrage und er das Urtheil über ihn, welches durch die von ihm beeinflußten verschiedenartigsten Erscheinungen auf dem Gebiet der Virtuosität schwankend geworden war, wieder im früheren Sinn festzusetzen vermöge.

Aber es bedurfte nur seines ersten Koncertes, um ihn als einen Unvergleichlichen von Neuem anzuerkennen und sich selbst im vollsten Besitz schwungvoller Frische der Empfänglichkeit zu fühlen. Trotzdem war der Ton ein anderer geworden und ebenso die Art seiner Wirkung. War in früheren Jahren die Hörermasse zum Theil von der Unmittelbarkeit des jugendkräftigen und heißen Temperaments

---

1) „A. M. Z.“ 1846, S. 224.

2) „Wiener Allg. M.-Z.“, 1846, Nr. 28, S. 109.

des Künstlers, unter dem er gewissermaßen noch selbst zu stehen schien, fortgerissen worden, so stand sie jetzt unter der vollgereiften und geklärten Mannesgewalt des Genies. Diese Seite hat die Wiener Presse jener Tage seitens einzelner ihrer Vertreter festgehalten. Sie erging sich nicht mehr in unendlichen Dithyramben, wie anno 1838 und 1839/40. Zum Theil inzwischen getrieben durch Berlioz' Rundzug durch die Musikstädte Deutschlands, Deutsch-Österreichs, Ungarns, Rußlands (1843), begann die Kritik die historische Mission des Künstlers und den historischen Umschwung der Tonkunst zu fassen. Der schon genannte Aug. Schmidt — der in manchen Beziehungen ein Vorgänger Franz Brendel's genannt werden kann —, Julius Wend u. A. wurden zu Mit- und Vorkämpfern des mehr und mehr zum Bewußtsein vordringenden Fortschritts der Musik[1]) und der mit ihm im Zusammenhange stehenden Ideen, die in Liszt's Genius und in allen Äußerungen desselben eine Verkörperung gefunden haben.

Liszt gab vom 1. März bis 17. Mai zehn eigene Koncerte in Wien,[2]) die ersten neun ohne Mitwirkung anderer Künstler, das Abschiedskoncert jedoch mit Orchester und Gesang.

---

1) Siehe „Wiener Allg. M.-Z.", 1846, Nr. 28, 29, 35, 37, 42 u. f.

2) Programm des I. Koncerts am 1. März im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde: Don Juan-Fantasie von Liszt, seine Übertragung des Ave Maria und „Erlkönig" von Schubert, Esdur-Sonate op. 27 von Beethoven, Marche funèbre (Motive aus „Dom Sebastian") und Ungarische Weisen, bearbeitet von Liszt.

II. Koncert am 5. März, ebendaselbst: Rossini's Wilhelm Tell-Ouvertüre, für Klavier, »Au lac de Wallenstadt« und »Au bord d'une source« von Liszt, Cdur-Fantasie von Schubert, zwei Etüden von Chopin, die Norma-Fantasie und Ungarische Weisen.

III. Koncert am 8. März, ebendaselbst: Fmoll-Sonate op. 57 von Beethoven, Liszt's Robert-Fantasie und Sonette nach Petrarca, Präludium und Fuge von J. S. Bach, Hexameron.

IV. Koncert am 11. März, ebendaselbst: Liszt's Lucia-Fantasie (Andante Finale), Scherzo (Fism.) von Mendelssohn, Fantasie op. 27 von Czerny, zwei Mazurken von Chopin, Ungarisches Divertissement von Schubert, Sonnambula-Fantasie von Liszt.

V. Koncert am 17. März, ebendaselbst: Liszt's Hugenotten-Fantasie, seine Übertragung des Pilger-Chores von Berlioz, Asdur-Sonate op. 26 von Beethoven, Liszt's Übertragung der Tarantelle von Rossini, Mazurka von Chopin, Übertragung der Polonaise der „Puritaner" und der Taubenpost Schubert's, Galop chromatique von Liszt.

VI. Koncert am 22. März, ebendaselbst: Dom Sebastian-Paraphrase von Kullak, Schubert's Ziegenglöcklein und Forelle, übertragen von Liszt, Adur-Sonate op. 101 von Beethoven, „Aufforderung zum Tanz"

Daneben nahm er noch an Koncerten Anderer Theil: an einem von Bocklet (15. März), an einem ihm zu Ehren von der Wiener Literatur- und Musikwelt veranstalteten (am 18. März) mit Bankett, einem für den greisen A. Gyrowetz (am 21. März), einem von dem Liedersänger Hölzel (am 26. März), von Nicolais zum Sterbetag Beethoven's u. a. Desgleichen spielte er in einem Hof-Koncert (am 15. (?) März), an dem auch Pischek und Ernst mitwirkten, geleitet von seinem ehemaligen Mitschüler bei Salieri, dem Vice-Hofkapellmeister Randhartinger, nach welchem Kaiser Ferdinand I. ihm eine Brillantnadel mit der Namenschiffre verehrte, (am 18. Mai (?) in den Appartements der Kaiserin Mutter, wobei JJ. Majestäten der regierende Kaiser mit der Kaiserin, die Erzherzogin Marie Louise, die Vicekönigin von Italien und mehrere Prinzen anwesend waren. Vornehmlich wurde der Künstler von der Erzherzogin M. Louise, einer hohen Beschützerin der Tonkunst, auf das schmeichelhafteste ausgezeichnet.

Von Wien aus folgte der Künstler mehreren Einladungen anderer Städte und koncertirte zu musikalischen und wohlthätigen Zwecken in **Brünn** (März), **Prag** (März), **Olmütz** (April), **Grätz** (14. Juni), **Marburg** (Juni), zu Bad **Rohitsch, Agram** (Juli), **Oedenburg** (3. Aug.) — von wo er einen Abstecher nach Raiding, jeder Schritt begleitet von guten Werken, machte — u. a. Städten.

---

von Weber, Chromatische Fantasie und Fuge von J. S. Bach, Lucrezia Borgia-Fantasie von Liszt.

VII. Koncert am 27. März, ebendaselbst: „Oberon"-Ouvertüre für Klavier von Liszt, C dur-Fantasie von Schubert, Capriccio über Pacini's »I tuoi frequenti palpiti« von Liszt, »Les tourments« und »La persecution« von Schachner, C moll-Var. von Beethoven.

VIII. Koncert am 31. März, ebendaselbst: As dur-Sonate op. 110 von Beethoven, Russische Melodie von Döhler, „Das Nachsinnen" von Licke; von Liszt: die Übertragungen „Romanesca", „Serenade et Orgia", sodann »Harmonies poëtiques« (?), Reminiscences d'Espagne und Don Juan-Fantasie.

IX. Koncert am 4. April, ebendaselbst: Liszt: Oberon-Ouvertüre und Adelaide, Robert-Fantasie, Marsch von Schubert (zu zwei Händen von Liszt), Suite von Händel, Sonnambula-Fantasie (Liszt).

X. Koncert, Abschiedskoncert, am 17. Mai, ebendaselbst: Es dur-Koncert von Beethoven, eine italienische Arie gesungen von Frl. Sulzer, Gr. Bravour-Var. für Klavier und Orchester von Czerny, »Il m'aimait tant« und »Comment disaient-ils« von Liszt, gesungen von Frl. Treffz, begleitet vom Komp., Erkel's »Hunyadi Làszlo-Ouvertüre (dir. von Liszt), Ung. Melodien nach Schubert, Tarantelle (nach Auber) von Liszt, Koncertstück von Weber.

Den größten Theil des Sommers verbrachte er in Wien, den Juli in dem nahe gelegenen Dorfe Rodaun. Zu seinen steten Begleitern zählte S. Löwy, schon von früher ein enthusiastischer Anhänger und Freund Liszt's, den dieser durch die Widmung seiner hinreißenden Tanzpoesien »Soirées de Vienne« verewigt hat, Baron Lannoi, Dr. Gros, H. Ehrlich, Mortier de Fontaine, O. Nicolai, sein Onkel und Freund Eduard Liszt[1]), Haslinger, Spina, Fürst Metternich (nachmaliger Botschafter am französischen Hof), Dr. Becher, Graf Laurencin, Dr. Bacher u. a. Beinahe täglich unternahm der Künstler Ausflüge aufs Land, am häufigsten zu Dr. Bacher in Hietzing, zur Gräfin Jeanette Esterhazy, zu Haslinger in Rodaun, mit dem er sich gerne dem Sport des Kegelspiels und des Wettlaufens hingab, der seinem wohlbeleibten Freund Tobias doppelt zu gute kam. Oft auch besuchte er mit Balfe und Wallace den Volksgarten, Strauß'sche Weisen zu hören,[2]) die nächst Schubert's Walzern ihm die liebsten waren. Einmal spielte er sogar in einer Art Gartenkoncert, das Vater Strauß mit seiner meisterhaften Kapelle am 20. Juli zu einem wohlthätigen Zweck leitete. Es war ein musikalisches Fest in der reizenden Brühl, in dem herrlichen von pittoresken Formationen der Kalkfelsen umschlossenen Thale, unter einem italienischen Himmel, in der gewähltesten Gesellschaft, die in der heitersten Stimmung in zahlreichen Gruppen vertheilt war, — Liszt am Klavier, um ihn herum ein zahlreicher Kranz von Damen.

Sein bedeutendster Ausflug von Wien aus führte ihn indeß nach **Budapest.** Es war der zweite Besuch in seinem Vaterlande und fiel in die Zeit zwischen seinem neunten und seinem Abschiedskoncert in Wien. Zunächst reiste er nach Raab, um dem kunstsinnigen Bischof Stankowitz einen Besuch abzustatten und mit seinen Freunden, den Grafen Stephan Fay und Leo Festetics, zusammenzutreffen. Ersterer war ein leidenschaftlicher Liebhaber der Zigeunermusik und als solcher in Ungarn sehr bekannt. Er hatte selbst mehrmals vorzügliche Zigeuner-Kapellen in seinem Dienst. Und auch jetzt führte er Liszt eine solche vor, die ihn bis tief in die Nacht hinein mit ihren Weisen und Improvisationen fesselte.

---

1) Siehe I. Bd. dieses Werkes, S. 6.

2) Nach J. N. Dunkl (ein Schüler und Schützling Liszts von 1846), „Aus den Erinnerungen eines Musikers". Wien, L. Rosner, 1876.

Anderntags begab er sich nach Schloß Táka, wo er bei seinem Freunde Graf Leo Festetics zwei Wochen verbrachte.

Von hier reiste er nach **Budapest**. Die Aufregung der Erwartung seitens aller patriotischen Kreise und der gesammten Bewohner währte bereits Tage, ja Wochen vor seinem Kommen.[1]) Schon in Waitzen warteten seiner zwei Schiffe mit Magnaten, Würdenträgern und deren Damen. Mit Blumen förmlich beworfen erreichte er den Pester Landungsplatz, dessen Ufer von einer ungeduldig harrenden Volksmasse dicht besetzt war. Beim Landen betrat Stefan Széchenyi, der große Ungar, an der Spitze einer Deputation sein Schiff und bot mit einer Ansprache dem mit Ruhm Gekrönten den vaterländischen Willkomm. Am Ufer selbst erwartete ihn die gesammte Universitätsjugend in ungarischem Galakleid mit gezogenem Säbel, um ihm das Ehrengeleit zu geben. Längs der Donau aber, über die Wasser dahinschallend, füllten endlose Eljens! die Luft.

Liszt wohnte diesmal im Hôtel „zur Königin von England". Die Ovationen währten bis tief in die Nacht hinein. Ein Fackelzug mit Serenade, ausgeführt von dem Orchester des ungarischen Nationaltheaters, dirigirt von Franz Erkel, mit ungarischen Kompositionen von diesem, Carl Thern und Johann Grill beschlossen dieselben.

Nun folgten wieder seine Koncerte, die von demselben jauchzenden, von Patriotismus durchglühten Enthusiasmus begleitet waren wie vor sechs Jahren. Der Schauplatz war der Redoutensaal und das Nationaltheater. Jede seiner Kunstäußerungen am Klavier wirkte wie mit zündender Gewalt. Insbesondere steigerte sich der Begeisterungssturm bis zur Trunkenheit beim Vortrag der von ihm bearbeiteten „Ungarischen National-Melodien". Emrich Vachot[2]) gab diesem patriotischen Zusammenklang in seiner Zeitung »Pesti Divatlap« Ausdruck, indem er sagt:

„Liszt's Feuergeist hat die Musik aller Nationen erfaßt und ihren Charakter in sich aufgenommen. Dessenungeachtet ist doch die schönste, anmuthigste und duftendste Blume in dem Kranz seiner Triumphe die ungarische Melodie geblieben — die einfache zu

---

1) Nach J. N. Dunkl's „Erinnerungen ꝛc."; Wiener allg. M.-Z. 1846, Nr. 59 u. f.

2) Der Bruder des ungarischen Patrioten und Dichters, des unglücklichen Alexander Vachot.

Herzen sprechende ungarische Melodie: sein theuerster Schatz und der unsere!"

Bleibenden dichterischen Ausdruck fand die allgemeine Begeisterung in des Deutsch-Ungarn Gustav Steinacker's Gedicht an Franz Liszt: „Dem Zauberer, der am Flügel Flügel webt", in Koloman Lisznyai's: „An Franz Liszt" u. A.

Das Bild patriotischer Bestrebungen und Anregungen, wie es sich zwischen dem Künstler und den Ungarn 1839/40 entwickelt hatte, setzte sich fort. Neue Linien desselben Charakters traten hinzu. Seine Einnahmen wanderten wieder zum großen Theil in den vaterländischen Opferstock. Es war keine Schmeichelei, es war Wahrheit, wenn der Pester „Hirharang", als der Künstler im Herbst eine Reise durch Ungarn machte, bemerkte: „Wenn jeder Ungar verhältnismäßig so viel für sein Vaterland thun würde, wie Liszt, so wäre die lange Reihe des zu Geschehenden bald — kürzer." Unter die Ehrungen, die ihm in jener Zeit zu Theil wurden, gehört seine Krönung mit goldenem Lorbeer, das Diplom als Ehrenbürger, überreicht vom Bürgermeister Szépessi, das Geleit, nach einem zweiten Wohlthätigkeits-Koncert, seitens der Pester Bürger in Uniform mit Musik und Fackeln u. A.

Von Budapest aus suchte Liszt den braunen Sohn der Pußta in seinen Zelten auf und forschte, indem er seinen Melodien lauschte und sie sammelte, nach den Gesetzen ihrer Musik. Er wollte, nach seiner eigenen Erzählung, diese Horden lieber in Wäldern und Feldern, lieber in dem lärmenden pêle-mêle ihrer Wanderungen und Rastplätze, frei von dem die Kontraste der Leidenschaften und Stimmungen ihrer Altersstufen überdeckenden Firniß der Konvention wiedersehen, als in den dumpfen Straßen der Städte, deren Staub sie gerne abschütteln und vorziehen ihre Füße an Dorn und Ginster der öden Haide zu ritzen, als am holperigen Pflaster. „Wir sind zu ihnen allen, unter sie alle gegangen" — fährt er fort — „wir schliefen mit ihnen unter freiem Sternenhimmel, scherzten mit ihren Kindern, beschenkten ihre jungen Mädchen, plauderten mit den Heerführern und Häuptlingen und hörten ihrem Spiel vor ihrem eigenen Publikum beim Scheine ihres eigenen Feuers zu, dessen Herd der Zufall bestimmt, und fanden sie bereit, vor uns ihre Bestialisation zu verneinen, deren man sie anklagt."[1])

1) Fr. Liszt's „Gesammelte Schriften" VI. Bd., S. 136.

In seinem schon mehrfach berührten Buch über „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn“ entwirft Liszt ein farbenreiches Bild voll poetischer Schönheit von diesen Besuchen bei den Parias des Occidents, deren Musik ihnen den Zauber eines poetischen und psychologischen Problems verlieh, das zu durchforschen ein geheimer Trieb den Künstler immer wieder von neuem „zu entdecken“ anspornte, unter welchem Himmelsstrich sich ihm eine Fährte auch bieten mochte. Wie der Natur- und Geschichtsforscher, der den geheimen Wink des noch Unbekannten in sich trägt, diesem unerläßlich, unüberwindlich sich ergiebt und so, kraft dieses geheimen Winkes, bald untergegangene, bald ungekannte und ungeahnte Welten und Schätze erschließt, so verfolgte Liszt die Spuren der Klänge, Rhythmen und Weisen jener der Civilisation sich entziehenden Volksstämme, um allmählich jenem Probleme das innewohnende Geheimnis zu entreißen und es als kunstfähiges Lebensreis mit der Kunst zu verbinden, worauf wir nochmals zurückkommen werden. Nur sei hier noch erwähnt, daß der Künstler sich keine Seite entgehen ließ, um zu einem Einblick und Urtheil aus eigener Erfahrung über die zigeunerische Fähigkeit zu gelangen. So wurde ihm auf Äußerung eines Wunsches vom Grafen Sandor Teleky ein äußerst musikalisch begabter Zigeunerknabe von zwölf Jahren nach Paris gesandt (1844) und ihm von seinem Freund zum Geschenk dargebracht. An diesem jungen Cygan, Jozy, der „die Gesichtsfarbe schwarzbraun, die Haare ein verwilderter Urwald, der Blick kühn, das Benehmen arrogant, als sei er über die größten Könige erhaben, eine Violine in der Hand,“ [1]) vor ihn hintrat, machte Liszt seine musikalisch-erziehlichen Versuche, deren Resultate er in genanntem Buch niedergelegt hat, worauf wir verweisen.

Die Frucht jener Streifzüge trat noch in diesem Jahre in der Herausgabe des 5.—10. Heftes der „Ungarischen National-Melodien“ unter dem Titel

Ungarische Rhapsodien (5.—10.)

hervor.[2]) Indeß war die Kritik nicht erbaut von ihnen. Werth und Bedeutung derselben sollten erst nach Jahrzehnten erkannt

1) Ebend. S. 165.
2) 1846 und 1847: Wien, Haslinger. (Siehe III. Kap. S. 52.)

werden. Die Leipziger „Neue Zeitschrift für Musik“[1]) sah in ihnen nirgends Eigenthümliches. Nur sagte sie bezüglich der „Melodien“ (3. und 4. Heft?):

> „Als Rarität müssen wir eine Kadenz aus einer langen Reihe von Quintsextakkorden bestehend, sowie die mehrfache Folge des B dur-Akkordes nach dem H moll-Akkord in parallelem Quintenfortschritt auf Seite 11 bezeichnen.“

Und bald darauf nennt sie indignirt die Ungarischen Rhapsodien: „übelangebrachte Spielereien“. Ihr Anathema esto! lautete:

> „Hätte er, wenn er es nicht besser konnte, sich begnügt, sein »quasi Zimbalo«[2]) in einem dieser Gelegenheits-Virtuosenstücke anzubringen: man würde gelächelt, die Achseln gezuckt und die Sache vergessen haben. Allein der Spaß mag ihm und seinem Publikum so wohl gefallen haben; denn er kehrt mehrfach und in mehreren Heften wieder. Das fehlte uns noch, daß, nachdem man endlich die große Trommel und Becken von den Flügelpianoforten verbannt hat, der Klavierspieler selbst das Tambourin in den Koncertsaal einführte, als wenn da nicht neben einer nicht unbedeutenden Quantität Metall auch Kalb- und Eselsfell genug verbraucht würde, der Klavierpauker aus Profession nicht zu gedenken!“

Der Künstler wandte sich, wie wir bereits erzählten, wieder zurück nach Wien. Zu Anfang Oktober setzte er von da seine Koncertreise fort dem Osten zu, durchreiste Ungarn, Siebenbürgen, Südrußland, bis hinunter nach Konstantinopel. Sein Auftreten als Virtuos in **Günz** (Ende September), **Szekszád, Temesvar** (Oktober), **Arad, Klausenburg** (Dezember), **Bukarest, Kiew** (Februar 1847), **Lemberg, Krzemienice, Czernowitz, Jassy** u. a. Städten war von außerordentlichstem Erfolg, umgeben von Ehrenbezeigungen jeglicher Art. Als er Wien verließ, suchten seine dortigen Verehrer durch ein Notenpult, massiv in Silber, das sie ihm als Andenken verehrten, ihrer Sympathie Ausdruck zu geben.[3]) Eine auf ihn geprägte Medaille kursirte ebenfalls in

1) 1845, XXV. Bd. Nr. 1.

2) Hieraus ist zu ersehen, daß derartige so wichtige Fingerzeige erst durch Liszt Anwendung fanden. Jetzt sind sie eingebürgert. H. v. Bülow z. B. hat seiner Herausgabe der Beethoven-Sonaten durch Bemerkungen wie: quasi flauti, quasi Violoncelle 2c. dem Spieler durch nichts zu ersetzende Aufschlüsse über den Vortrag gegeben.

3) Dieses Notenpult wurde nach des Meisters Tod der „Gesellschaft der Musikfreunde“ zu Wien 1887 zum Andenken übergeben.

Wien.[1]) In Ödenburg wurde er zum „Gerichtstafelbeisitzer" (Gerichtsrath) des Ödenburger Komitats feierlichst ernannt. Die Freistadt Günz überreichte ihm das Diplom als Ehrenbürger, der dortige Musikverein das Diplom als Ehrenmitglied. Arad ernannte ihn ebenfalls zum Ehrenbürger und übergab ihm das Diplom unter Ausrückung des ungarischen Bürgerkorps. In anderen Städten, wie Temesvar, zogen ihm Empfangsdeputationen entgegen, und wieder andere, ebenfalls in Arad, gaben ihm das Ehrengeleit bis zum Weichbild der Stadt. Überall Festlichkeiten ohne Ende. Nur eine Stadt — Hermannstadt — pfiff ihn aus.

Im Juni traf er in Konstantinopel ein. Zu seinem großen Erstaunen wurde er mit einem Verhaftsbefehl empfangen und unter Begleitung vom Schiffe aus vor das Antlitz des Beherrschers aller Gläubigen geführt, was ihn in diesem Moment sehr belästigte, da er Zahnschmerzen und ein geschwollenes Gesicht hatte und einen Bund um die Backe trug. Die Sache klärte sich bald auf. Ein Pseudo-Liszt, ein Pianist List, hatte unter der Klangverwandtschaft des Namens sich vor Kurzem in Konstantinopel ein- und nicht unbedeutende Summen als Ernte seiner Künste mit fortgeführt. Man hielt ihn für den „großen Liszt" und den eben Angekommenen für einen Betrüger. Sultan Abdul Medjid-Khan erkannte baldigst die wahre Sachlage und entließ den Künstler unter Zusicherung seiner besonderen Huld. Liszt begab sich schleunigst in sein Hôtel und verlangte nach einem Zahnarzt. Man nannte ihm zögernd einen Deutschen. Er eilte dahin. Dieser rief, als er seiner ansichtig wurde, höchlichst erstaunt:

„Herr Doktor — Sie hier!"

„„Kennen Sie mich denn?"" entgegnete Liszt verwundert.

„Ich war 1842 in jedem Ihrer Berliner Koncerte — Sie aber werden in Konstantinopel mein einziger Patient bleiben." —

„„Wie so?""

„Als einem Ausländer und nach irgend einem Gesetzesparagraphen verweigert man mir die Ausübung meines Berufes." —

„„Ich werde helfen,"" unterbrach ihn Liszt schnell.

---

1) Sie war von C. Lange gravirt. Die Aversseite zeigte den Kopf des Künstlers mit der Umschrift: »Franz Liszt. Nostri Saeculi Clavichordi Orpheus«. Die Reversseite trug die Inschrift: »Perituris sonis, non peritura gloria. Vindobona MDCCCXLVI.«

Am 8. Juni spielte er in den Gemächern des Sultans zu dessen höchstem Staunen. Ein Moslime äußerte: es seien schon mehrere Virtuosen im Serail gehört worden, aber keiner, „der so schnell“ seine Finger bewegt habe. Die Gunst des Herrschers wendete sich dem Künstler zu. Schon nach einigen Tagen hielt der Zahnarzt die geschriebene Genehmigung des Sultans zum Prakticiren in Konstantinopel in seinen Händen.

Liszt dankte ihm für diesen und manchen anderen Huldbeweis mit der Widmung seiner:

Grande Paraphrase

über einen Marsch von Donizetti,[1])

der sich des besonderen Beifalls des Abdul Medjid-Khan erfreut hatte. Dieser aber zeichnete ihn vor seiner Abreise durch Zusendung einer goldenen Dose mit der großherrlichen Namenschiffre in Brillanten aus.

Von Konstantinopel begab sich der Künstler nach **Odessa** (Juli). Es war gerade zu einer Saison, in der die vornehmen und genußliebenden Grundbesitzer Süd-Rußlands mit ihren Familien sich hier erfrischten.

Zudem war in der Nähe, in Elisabethgrad, eine große Militär-Revue, welche unter den Augen des Kaisers Nicolaus I. abgehalten wurde, was einen großen Theil der vornehmen Welt der russischen Hauptstadt ebenfalls dahin zog. Ein Leben mit orientalischer Pracht und Üppigkeit herrschte und schlang sich wie bunte Guirlanden von Riesenblumen um die weltberühmte, glänzende Künstlererscheinung, deren Feier in- und außerhalb des Koncertsaales vom high-life dieser Saison unzertrennlich blieb. Seine zehn Koncerte,[2]) unter denen wieder so und so viele edlen Zwecken galten, bildeten eine Art Mittelpunkt der Gesellschaft.

Der Einladung eines der kommandirenden Generäle, Osten-Sacken, nachkommend, besuchte er im Spätsommer von Odessa aus **Elisabethgrad** und gab hier einige Koncerte im Theater. Diese Koncerte wurden für Liszt von Bedeutung: hier war das letzte Koncert, dessen Ertrag ihm zufiel und mit welchem er seine Virtuosenlaufbahn abschloß.

---

1) Edirt 1847: Schlesinger in Berlin.

2) Drei im großen Börsensaal, eins im „Hôtel Richelieu“, sechs im Theater.

XX.

(Koncert-Reisen 1840—1847.)

1846/47.

Kompositionen.

Petrarca-Sonetten. Ihre Aufnahme seitens der Zeitgenossen. Leipziger fortschrittliche Kritiker. Ave Maria und Pater noster. Gebetsstimmung. Übertragungen. Tarantelle (nach Auber). Capriccio alla turca. Kritik.

Während seiner Streifereien durch Ungarn und seines Wiener Aufenthaltes 1846 cirkulirten inzwischen in Deutschland die verschiedenartigsten Gerüchte. Theils wußte man ihn mit einer Oper beschäftigt[1]), theils wähnte man ihn bereits auf dem Weg nach Konstantinopel. Und wieder Andere behaupteten: einer ernsten Herzensangelegenheit unterlegen sei er im Begriff, sich mit einer schönen Ungarin zu vermählen. Auch mit der durch Donizetti's Erkrankung[2]) frei gewordenen Hof-Kapellmeisterstelle in Paris brachte man ihn in Beziehung. Obwohl eine Stellung, bei der sich eine breite und zugleich Reformbestrebungen im großen Styl ermöglichende Thätigkeit entfalten ließ, seinen Wünschen entsprochen haben würde, so wußte er zu wohl, daß, würde er sich melden, doch eine zu stark verzweigte Gegenströmung seiner Ernennung im Wege stehen und er nur die Lachlust seiner Gegner herausfordern würde. So gehörte er positiv nicht zu den Bewerbern, obgleich damals das Gegentheil behauptet wurde.

Unter diesen Gerüchten tauchte auch die Notiz auf: er komponire Sonetten von Petrarca, was auch der Fall war. Die alten Musiker in Deutschland lachten über diese Nachricht. „Da kommt sehr Altes mit sehr Neuem zusammen" spottete brieflich

1) Kapitel XII.
2) Donizetti erlag bald hierauf (1847) einer Gehirnerweichung.

Moritz Hauptmann, welcher ebenfalls Petrarca'sche Sonetten für seine Braut in Kassel komponirte, gegen seinen Freund Fr. Hauser in München[1]). Und er hatte Recht, wenn auch in anderem als seinem Sinn. Altes und Neues einte sich hier nicht in widerspruchsvoller Weise, vielmehr im Sinne eines einheitsvollen Ganzen. Daß Petrarca fünfhundert Jahre früher gelebt, als Liszt, kann sich nicht auf „alt und neu" beziehen: denn jener lyrische Hauch der Empfindung und jene nicht nur durchgeistigten, sondern ganz besonders vergeistigten Farbentöne, wie sie über den Sonetten dieses Dichters schweben, waren der im Vergleich mit der Dichtkunst viel jüngeren Tonkunst selbst noch im vorigen Jahrhundert unmöglich zu erreichen. Empfindungen, dem Äther gleich in Tönen auszuhauchen war der Musik erst nach Ausgestaltung der Enharmonik[2]) vorbehalten. Und diese, wesentlich von Liszt entwickelt[3]), gehört unserm Jahrhundert an.

Die Petrarca-Sonetten komponirte Liszt auf Grund seiner italienischen Skizzen[4]). Unter dem Titel:

Tre Sonette di Petrarca per la voce[5])
con Accompagnimento di Pianoforte

erschienen sie mit italienischem Text[6]) — zugleich in einer Ausgabe per il Clavicembalo — noch im Sommer 1846, jede von eigenartigster, charakteristischer Schönheit, alle drei von großem künstlerischem Werth, ein unicum musikalischer Sonetten-Dichtung. Sie verschmelzen sich nicht allein mit dem dichte-

---

1) Briefe von M. Hauptmann an Fr. Hauser. Herausgegeben von Prof. Schöne. I. Bd. S. 49.

2) Siehe I. Bd., S. 206 u. f. (Ordre omnitonique).

3) Diese neuen harmonischen Kombinationen veranlaßten einen Referenten der Sonetten zu der Bemerkung: sie enthielten „Klangwirkungen, die für den Theoretiker nicht geschrieben, die noch nie in einer Harmonielehre aufgestellt worden sind." („Neue Z. f. M." 1846.)

4) I. Bd., S. 538.

5) 1846/47: Haslinger in Wien.

6) Mit deutschem Text, die Sonetten in Rom 1880(?) revidirt, erschienen sie 1882 bei Schott's Söhne in Mainz. — Eine vorzügliche Harfen-Übertragung derselben, von dem Harfenvirtuosen W. Posse, von diesem in Gegenwart und unter rückhaltslosem Beifall des Meisters zur Tonkünstler-Versammlung in Weimar 1884 vorgetragen, dürfte besonderer Beachtung werth sein.

rischen Inhalt: sie wahren auch die italienische Färbung. Während zwei derselben — »Benedetto sia'l giorno« und »Jo vidi in terra angelici costumi« — getränkt sind von jenem Hauch und Zauber überirdischer Stimmungslaute, der sich über die meisten Sonette des italienischen Dichters breitet, wurzelt die dritte — »Pace non trovo« — in dem zweispaltigen, zwischen Himmel und Erde schwebenden Unnennbaren, das Seligkeit und Unseligkeit in schneidender Schärfe nebeneinander hält. Letztere dürfte darum, neben die andern gehalten, welche lyrischen Seufzern voll Duft und Poesie gleichen, von der dunkeln und leidenschafterregten Seite seines Stimmungslebens erzählen. — Eine der Sonetten trug er zum ersten Mal in seinem III. Koncert in Wien 1846 öffentlich vor.

Bezüglich des Verhaltens der Kritik gegen diese musikalisch vorher noch nicht zum Ausdruck gekommenen Stimmungen, ist die Fühlung bemerkenswerth, welche die „Neue Zeitschrift für Musik" ohngefähr von diesem Zeitpunkt an mit den Kompositionen Franz Liszt's zu gewinnen suchte, wenn auch nicht immer fand. Unter ihren Mitarbeitern, die über die Zunftgrenzen hinaus dem Neuen einen offenen Sinn entgegenbrachten, sind der Liederkomponist Emanuel Klitzsch, sowie der musikalisch nach verschiedenen Seiten hin verdienstvolle Alfred Dörffel zu nennen, wobei zu erwähnen bleibt, daß es sich in diesem Jahrzehnt bei Besprechung der kompositorischen Arbeiten Liszt's seitens der Zeitschrift noch nicht um ein vertretenes Prinzip und eine dem Fortschritt durchzutragende Polemik handeln konnte, aber im Hinblick auf Späteres um den Charakter eines Fachorgans, das vor allen andern erlesen war, die große neueste Epoche der Tonkunst in ihren Ideen und Idealen zu erkämpfen, und das diese zeitgeschichtliche Berufung, die sich in dem Namen Franz Brendel zusammenfaßte, gewissermaßen damals einleitete.

Es konnte sich allerdings neben vorurtheilsfreien Besprechungen der „N. Z. f. M." ereignen, daß sie ein vollständiges, um nicht zu sagen: fanatisches Fehlgehen im Urtheil laut werden ließ, wie angesichts zweier Kompositionen des Künstlers, die ebenfalls dem Jahre 1846 angehören und in ausgeprägter Schrift den dereinstigen Kirchenfürsten der Tonkunst verkündeten. Die eine für zwei Soprane, Tenor und Baß:

Ave Maria[1])
quattuor vocum concinente organo,

die andere für vier Männerstimmen:

Pater noster[2])
quattuor vocum ad aequales concinente organo,

enthalten sie beide in dem Charakter einer unmittelbaren tiefsten Andacht und inbrünstigen Flehens im Gebet zwei Momente religiöser Stimmung, die in Liszt's Wiedergabe von doxologischen und Gebettexten zu Grundzügen geworden sind — und sich ebensowohl zur tiefsten Zerknirschung, wie zur gluthvollen Bitte als auch zu freiester Erhebung über beide hinwenden. Wie sehr die religiöse Devotion in seiner Individualität lag, wird durch nichts mehr illustrirt als durch seine weltvergessende Theilnahme bei gottesdienstlicher Feier. So erzählt ein Augenzeuge[3]) aus dem Jahre 1846, daß, wenn er an Kapellen oder Kirchen vorbeikam, er häufig eintrat und selbst bei Regenwetter des schmutzigen Bodens nicht achtend, sich auf die Knie warf, um inbrünstig zu beten.

Das Pater-noster-Motiv:



ward zum Typus desselben Gebetes in seinem Oratorium „Christus." — Seine erste Aufführung fand obiges „Vater unser" in Kiew, im Februar 1847.

Die Gluth der Empfindung, mit welcher Liszt die beiden Texte erfaßt hatte und in individueller Unmittelbarkeit tonlich umsetzte, lag sowohl außerhalb objektiver und kirchenmusikalischer Tradition, als auch außerhalb germanischer Gefühlsgewohnheit.

1) Edirt 1846: Haslinger in Wien.
2) „ „ „ „ „
Beide Kompos. gingen an die Firma Breitkopf & Härtel, Leipzig, über.
3) Siehe J. N. Dunkl „Aus den Erinnerungen eines Musikers".

So konnte ein Kritiker obengenannter Musikzeitung angesichts des Ave Maria seinen Spruch also formuliren:

„Nur der Ungläubige, nur der Strafe fürchtende Sünder bittet so zur Mutter um Gnade.“[1])

Die vorliegende Zeit seiner Virtuosenperiode — die Jahre 1846 und 1847 — brachten noch mehrere Kompositionen Liszt's, die theils dem Koncertsaal angehörten und die Bravour im höchsten Sinn, technisch und geistig, vertraten, theils Übertragungen für Klavier, auf Anregung und im Auftrag seiner Verlegerfreunde entstanden. Zu letzteren zählen außer den schon früher genannten Übertragungen Schubert'scher Lieder und Märsche[2]) für Diabelli: „Müllerlieder“, „Märsche Nr. 1—3“ für zwei Hände; für Schlesinger: »Six Poësies de Schubert, traduit«[3]) 2c. in seinen Wiener Koncerten 1846 gespielt, und die ebenfalls für Schlesinger dem Klavier übergebenen Partituren der:

Freischütz- und Jubel-Ouvertüre Weber's[4]),
Klavier-Partitur;

die aus Weber-Körner's „Schwertlied“ und „Lützow's wilde Jagd“ gewobene:

Héroïde pour Piano
Leyer und Schwert[5]),

ein noch wenig gekanntes Heldengedicht; ferner ein durch Doppelgriffe excellirendes Bravourstück:

La célèbre Zigeuner-Polka de Conradi[6]),

drei Liedübertragungen:

Dessauer's Lieder Nr. 1—3[7]),

1) „N. Z. f. M.“ 1847, XXVII. Bd., S. 4.

2) I. Bd., XXVI. Kapitel.

3) Diese sechs Liederübertragungen sind die einzigen derartigen Arbeiten Liszt's, welche bestätigen, daß auch das Genie Momente der Ermüdung kennt. Überladen im Klang, hin und wieder fast Unausführbares bietend, bestätigen sie eine Äußerung Liszt's gegen die Verfasserin, welche dahin lautete: „Die Verleger drängten: Lieder von Schubert! ich wußte nicht mehr, wie zu befriedigen.“ —

4) Edirt 1846: Freischütz-Ouvertüre; 1854: Jubel-Ouvertüre. Schlesinger, Berlin.

5) Edirt 1848: Schlesinger, Berlin.

6) „ 1849: „ „

7) „ 1847: „ „

die durch Liszt's Transskription vielleicht der Vergessenheit entrissen werden, und endlich das für Schott's Söhne in Mainz in ein Klavierstück umgeformte:

Verdi's Salve Marie de Jerusalem[1]),
Mme. Marie Kalergé gewidmet.

Der Koncert-Bravourstücke waren es zwei. Die Mme. Camille Pleyel gewidmete:

Tarantelle di Bravura[2]),
(Nach Auber's Tarantelle in der »Stummen«),

ein Glanzstück von blitzender Genialität und südlichem Kolorit, dem die in Spanien in lebendigster Anschauung erlebten Tarantellen-Tänze die Farben geliehen hatten und das von ihm in seinem X. Koncert zu Wien 1846 vorgetragen wurde; das zweite Koncertstück:

Capriccio alla turca[3])
sur des motifs des Ruines d'Athènes de Beethoven,

von ihm für die Konstantinopolitaner Reise bestimmt, schließt sich an Originalität, wenn auch in anderer Weise, jenem an. Muselmische Farben möchten wir ihm vindiciren. Das behandelte Thema ist dasselbe, welches die Grundlage zu Beethoven's Variationen bildet. Es empfiehlt sich, diese beiden Werke der beiden großen Meister vergleichend neben einander zu stellen. A. Dörffel urtheilte 1847[4]) über das von Liszt: „Das Capriccio würde selbst dem Meister, dessen Thema Liszt genommen, Beifall abgewinnen; es waltet in ihm ein Humor, eine Frische des Geistes, eine liebenswürdige Keckheit" 2c. Heute läßt sich sagen: der Jüngere hat seinen Vorgänger übertroffen. — Liszt unterzog sein Capriccio während seiner Weimarepoche einer neuen Bearbeitung für Klavier und Orchester[5]), wodurch es sich der Gattung der Klavier-Koncerte nähert.

---

1) Edirt 1848: Schott's Söhne, Mainz.
2) „ 1847: Diabelli, Wien.
3) „ 1847: Mechetti in Wien.
4) „N. Z. f. M." 1847, XXVII. Bd., S. 25.
5) Edirt 1863 (?): C. F. Siegel in Leipzig.

XXI.

Ein Rückblick.

Liszt's Virtuosen-Periode als historische Aufgabe. Einwirkung seiner Virtuosität auf die Entwickelung der musikalischen Reproduktion. Begeisterung und „Liszt-Kultus". Das Anderssein des Genies. Wahrheit und Dichtung. Die Beurtheilung Liszt's. Liszt's große Natur. Der Enthusiasmus für ihn als Mensch, als Künstler.

Niemand mochte damals ahnen, daß das Koncert in Elisabethgrad die Virtuosenlaufbahn Franz Liszt's, der auf der Höhe seines Ruhmes und seiner Manneskraft stand, beschließen werde. Ihm selbst war es unbewußt, obwohl sein Rücktritt vom Podium nur des Anstoßes harrte, um sich vollziehen zu können. Mißmuth und Gleichgültigkeit an seiner Karrière hatten sich seiner mehr und mehr bemächtigt und das geistige Elend des Unbefriedigtseins kam seinen Freunden gegenüber nicht selten vulkanartig zum Ausbruch. Schon während seines Berliner Aufenthaltes berührte Rellstab diesen Punkt. Anderes, Höheres pulsirte in ihm als das Verlangen nach äußeren Ehren und Glanz. Sie hatte er nie gesucht. Als eine Konsequenz seiner Gesammterscheinung ergaben sie sich von selbst. Nichts war bei ihm geplant; nach keiner Seite war seine Virtuosenlaufbahn ein Vorgefaßtes. Privatverhältnisse und -Pflichten, Lebensdurst und künstlerischer Drang, ein: „mitten im Genuß verschmacht' ich nach Begier" verwoben sich ineinander und riefen heute das eine, morgen das andere: Weiter! weiter! Und doch — redeten auch persönliche Verhältnisse bei seinem Wanderleben ein Machtwort, und forderte auch der Romantik verlockender Reiz seinen berechtigten Antheil: so blieb es doch in erster und letzter Instanz jener innere Trieb, der mit unwiderstehlicher und undefinirbarer Gewalt die höhere Begabung auf bestimmte Bahnen zwingt und sie, wie ein Naturgesetz, auf diesen festhält, bis sie

durchschritten sind, welcher den Künstler von Nord nach Süd, von West nach Ost geführt hat.

Wir erblicken ihn in Ungarn, in Deutschland von der Donau bis zum Rhein, in England, Frankreich, Rußland, in Dänemark, Spanien, Portugal, selbst die letzte Station des europäischen Orients, die Hauptstadt des türkischen Reiches, wurde von dem Virtuosen besucht. Es waren Jahre ohne Rast und Ruhe. „Saus und Braus" nannte er sie selbst. Während dieser Zeit gab es nirgends für ihn eine bleibende Stätte, kein Daheim, keine stille Arbeit des Geistes — und trotzdem Thaten, deren Resultate die Zeiten überdauern. Wo er weilt, weilt er gern, — wo er erscheint, ist er umjubelt, nirgends ein Gast, dem man mit der ruhigen Miene gewährender Gastfreundschaft den Gruß des Willkomms bietet: die Freudenfeuer des Enthusiasmus entzünden sich, es öffnen sich die Ruhmeshallen und unverwelklicher Lorbeer fällt ihm zu Füßen. Zischen auch allmählich die zelotischen Flammen gegnerischer Kritik mehr hinein in die lodernden Feuergarben begeisterten Jubels, so konnten sie diesem doch nicht wehren und die Saat, die des Künstlers Wegen entkeimte, nicht am Blühen hindern. Nein, er war kein stiller sich verlierender Wanderer — Dichter nannten ihn einen Sonnengott, der seine sprühenden Rosse lenkt und seine tönenden Bahnen durch die Lande Europas zieht.

Die Wanderjahre von 1839/40 bis 1847 unterscheiden sich wesentlich von seiner vorhergehenden Reiseperiode. Während dieser war er innerlich aufnehmend, sammelnd, sich selbst ausgestaltend. Was er damals errungen, hatte er jetzt, ein eigenartiger Bannerträger des musikalisch fortschreitenden Geistes, hinausgetragen in die civilisirte Welt Europas.

Liszt's Virtuosenperiode bildet hiedurch nicht nur in seinem eigenen Leben eine Epoche strahlenden Glanzes: sie wurde auch epochemachend für die historische Entwickelung des Klavierspiels und der Klaviermusik. In der Geschichte derselben ließe sich diese füglich als „Liszt-Epoche" bezeichnen. Der große Umschwung, welcher seit 1848 sich auf diesem Gebiet vollzog, findet in ihr Fundament und Ausgangspunkt. Liszt hat während derselben dem geistig leeren, aber glatten Formenspiel, wie es aus der Restaurations- und Virtuosenepoche in diese Zeit herübergekommen war, sein Endziel gesetzt. Gegenüber dem formellen Princip inaugurirte er den Geist des gedankenreichen Fortschritts.

Wollte man aber die Grenzlinie des Einflusses, welchen der Virtuose Liszt auf die Umgestaltung der Virtuosität ausübte, nur um das Klavier herumziehen, so würde man irren. Sie ging über dieses Instrument hinaus. Wie sein Klavierspiel so ganz und gar jenseits der Grenzen der eigentlichen Virtuosität lag und mehr ein Ausdruck musikalischen Vollgenies als der eines nur technischen Genius war, so überstieg seine Wirkung die Linie, welche im allgemeinen die Virtuosen der verschiedenen Instrumente von einander trennt: die gesammte musikalische Virtuosität, technische wie ideelle, erfuhr durch ihn einen keineswegs blos vorübergehenden und unbedeutenden Anstoß zu ihrer Weiterentwickelung. In der umfassenden Weite seiner Individualität fand die begrenzte sich wieder. „Es ist das Wunderbare seines Spiels, daß Jeder sich von ihm getroffen fühlt" hörte man damals wie noch dreißig Jahre nachher aus dem Munde der Virtuosen verschiedenster Gebiete. Jeder, der ihn hörte, ging bereichert von hinnen — bald der Geiger, bald der Sänger oder der Harfen- oder der Orgelspieler. Er hat indirekt nach allen Richtungen hin tiefspurig eingewirkt. Suchte jeder angesichts der Omnipotenz seiner Technik die eigene zu steigern, so wurde insbesondere die geistige Seite seines Spiels — sein Vortrag — der Anstoß zu einer vollständigen Umgestaltung der Virtuositätsziele. Liszt war Virtuose im Dienste seines schaffenden Ichs. Das Besondere seiner Art warf seine Reflexe belebend und befruchtend auf alle Zweige der musikalischen Reproduktion. Was die Virtuosität der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts nach dieser Seite charakterisirt, ist zum großen Theil auf die Einwirkung zurückzuführen, welche Liszt am Klavier auf die Welt geübt hat.

Ähnliches gilt von seinen Kompositionen dieser Epoche, obwohl der Einfluß hier ein mehr vorbereitender blieb. Allerdings gab es auch in ihr keine „großen Werke", keine Ouvertüre, keine Symphonie, kein Oratorium, keine Oper. Doch sind es auch nicht ausschließlich Klavierstücke, welche ihr angehören. Neben ihnen trieben Lieder und Chöre, weltlichen und religiösen Inhalts, reiche Blüthen. Unter den Klavierstücken, Opern-Fantasien, Paraphrasen, Übertragungen fällt der Schwerpunkt auf seine für den Koncertsaal komponirten Fantasien. Sie bilden eine neue Gattung innerhalb der Klaviermusik. Hier schuf er Meisterstücke. Der Bedeutung seiner Liedübertragungen wurde schon früher ge-

dacht.[1]) Der neue charakteristische, inhaltgesättigte Ton, das dramatische Element seiner Koncert-Fantasien ließ plötzlich das leere Phrasenthum, welches damals den Virtuosenstücken anhing, und dem aus dem Weg zu gehen in Frankreich nur Chopin, in Deutschland nur Schumann, beziehungsweise auch Mendelssohn gelang, als unerträglich erscheinen. Es wurde unmöglich. So bahnte sich auch hier unter seiner Einwirkung eine Umgestaltung an, welche bis zu unserer Zeit immer breitere Dimensionen angenommen hat, um sich allmählich zu einem neuen musikalischen Styl zu verdichten.

Das Lied der Pariser Widersacher vom Anfang der dreißiger Jahre: „Er kann nicht komponiren!“ setzte sich wohl allen seinen Kompositionen gegenüber fort, ja schwoll, die Runde in Europa machend, zum Chorus an. Allein so sehr die veraltete Kritik bemüht war, ihnen Werth, Bedeutung, ja das Leben selbst abzusprechen und sie zur oberflächlichen Virtuosenarbeit, die nur gewürzt sei mit genialen Einfällen, zu degradiren: ihre um- und neugestaltende Lebenskraft brach durch alle Poren hindurch in den musikalischen Lebenskörper hinein. Als der Zeitpunkt nahte, da Liszt als Virtuose sich von der Öffentlichkeit zurückzog — das Jahr 1848 mit seinem Sturm und seiner staatlichen Lebenswendung — und der gesammte Lebensgehalt sich aus ausgeprägteren und lebensfrischen Ingredenzien zu neuen Formen zusammensetzte, als die Gefühls- und Phantasiewelt aus dem romantischen Chaos von Wünschen, Aspirationen und Nebelgestalten zu gesunderen Anschauungen und Ideen sich festete und in der Kunst nach entsprechenden Ausdrucksformen rang, als nun auf musikalischem Gebiet, auf dem der Oper: Richard Wagner, auf dem der Symphonie: Hector Berlioz und später Franz Liszt der Symphoniker als Männer einer neuen Zeit sich bekundeten, indem historisch sich durch sie die große Wendung zu einer neuen Ära der gesammten Musik vollzog: da hatte diese neue Ära bereits im Koncertsaal der europäischen Nationen ihren Hinweis und ihre Verkündigung durch Franz Liszt den Virtuosen gefunden.

Im Hinblick auf die Werke seiner damaligen Zeitgenossen Chopin, Mendelssohn, Schumann, die ebenfalls berufen

---

1) I. Bd., XXVI. Kapitel.

waren die musikalische Neuzeit theils vorzubereiten, theils zu vertreten, mag im ersten Moment dieser Ausspruch ein Wagnis erscheinen. Doch fallen alle Zweifel gegenüber der Thatsache, daß die Kompositionen dieser Meister in den vierziger Jahren noch keineswegs verbreitet waren und sie der Einbürgerung und Anerkennung, welche sie heutigentags genießen — Mendelssohn ausgenommen — noch ferne standen, daß sie wohl als Kompositionen vorhanden waren, aber der allgemeinen Lebendigmachung noch entbehrten, daß in dieser Periode Chopin so ziemlich ausschließlich den polnisch-aristokratischen Kreisen in Paris, Schumann seinen Leipziger Freunden und Verehrern, und sogar Berlioz, trotz seiner Kunstreise durch Deutschland, den Pariser Zeitgenossen eine neue Sprache der Poesie und des Geistes redeten, daß folglich der Einfluß ihrer damaligen Werke noch ein überwiegend lokaler, auf einzelne Kreise sich beschränkender geblieben und Liszt der einzige war, welcher diese neue Sprache durch ganz Europa trug und sie theils durch Tongebilde anderer Meister, theils durch seine Improvisationen und eigenen Kompositionen unmittelbar aus dem Blitz seines Genies heraus mit überwältigender, hinreißender Macht geredet hat. Seine Reproduktionen und Vorträge verhielten sich zu jenen Werken, wie das lebendig gesprochene Wort zu dem gedruckten, wie das Bühnendrama zum Litteraturdrama.

Wie Liszt's Virtuosenepoche nach Seite ihres geistigen Gehaltes von weittragenden Folgen für den musikalischen Fortschritt wurde, so war sie auch nach Außen hin eine Erscheinung, deren Außerordentliches sich zu einem Glanzpunkt in der Geschichte der Künstler gestaltete. Ein Nimbus umgab sie, so einzig in seiner Art und abnorm, daß wir in den Biographien berühmter Männer vergeblich nach einem Seitenstück suchen. Tauchten auch in dem Leben bedeutender Künstler Momente auf, gesättigt von Ruhm, Ehren, geistigem und weltlichem Glanz, erzählt auch die Vergangenheit von gewaltigen Sängern, Malern und Bildhauern, die sich umschmeichelt sahen von den Vornehmen und Großen der Erde, deren Lob von Frauenmund und Männergeist erklang, die von Korporationen, Städten, ja Nationen jubelnd gefeiert wurden, so blieben solche Ruhmesakte doch nur mehr Momente, die vereinzelt und vorübergehend ihr Leben bald schmückten, bald erhellten. In dieser Lebensperiode Liszt's aber treten dieselben nicht vereinzelt, sondern als eine ununterbrochene Kette auf, die alle

Auszeichnungen und Huldigungen umschloß. Die Räder seines Wagens erscheinen von den Fittichen des Ruhmes getrieben, die Lippen der Poeten aller Länder verherrlichen ihn, Lorbeer und Blumen tragen Männer und Frauen ihm entgegen, Fürsten sind seine Freunde und in den Ruf der Begeisterung stimmen alle Schichten der Gesellschaft und der Bildung, hoch und niedrig, ein. Die Begeisterung für ihn als Künstler und Mensch, die ein tausendfaches Echo in allen Ländern Europas fand, verlieh diesem Glanz besonderen Zauber, und gerade dadurch, daß sie untrennbar den Künstler und Menschen umwob, stempelt sie diese Periode nicht allein biographisch zu einer denkwürdigen, sondern auch als ein Beispiel seltenster Vereinigung dieser im Leben eines Menschen meistens getrennt auftretenden Faktoren. Der große Künstler und der große Mensch sind wie aus einem Guß. Seine Eigenschaften als letzterer trugen dasselbe leuchtende Kolorit, wie seine künstlerischen. Nirgends war ihnen Kleines, noch weniger Kleinliches untermischt und, so romantische Reflexe sein persönliches Leben dieser Periode wirft, so unzählig viele Anekdoten und Novellen über ihn cirkulirten: keine, die den Zug des Kleinlichen an sich trüge! Seine menschlichen Eigenschaften zeigen im Schiller der Excentricität so viel Schönheit, Adel und Größe, daß selbst die Leidenschaften seines Temperamentes, welche in dieser Epoche ungebunden ihr freies Spiel trieben, der Beurtheilung ein anderes Licht abverlangen. Sie gaben ihnen ein solches Gepräge des Reizenden, Poetischen und Vornehmen, daß es den Anschein gewann, als seien sie mehr dem Erglühen der Phantasie, als dem nackten Impuls der Sinne entsprungen. Ja, so seltsam es klingt, jene strahlten in einem Glanz, der dem des Virtuosen gleichsam Konkurrenz machte und über alle Länder hin ebenso gerühmt, wie berühmt war, so daß vor noch nicht allzulanger Zeit eine höchstgestellte Persönlichkeit in ihrem engeren Hofkreis die Frage aufwerfen konnte: „Wer ist größer, Liszt der Mensch oder Liszt der Künstler?" —

Während dieser Periode schwoll der ihn umrauschende Jubel zur denkbarsten, eben so oft zu poetischem, als zu frenetischem Taumel werdenden Höhe an. Der „Liszt-Kultus" ward zum feststehenden Wort. Er erregte Anstoß und beschäftigte die Witzlinge. Man hat den hinreißenden Zauber des Künstlers in seiner Wirkung auf Andere dämonisch und elektrisch genannt und ihn namentlich den

Frauen gegenüber mit einem, jeder edlen Auslegung und jeder Mißdeutung offenen Misterioso umgeben — ein Stück lebendiger „Wahrheit und Dichtung", deren Fäden so eng verschlungen sind, daß es den entwirrenden Geistern der Zukunft eine schwerere Arbeit bieten wird, als die unter diesem Titel von Dichterhand geschriebene Selbstbiographie. Leichter dürfte es sein, demselben die Erklärung zu geben, die vor Allem darin zu suchen ist, daß die gesammte geistige Organisation des schöpferischen Genies eine andere ist als die des Durchschnittsmenschen und des Talentes und daß in Folge dessen auch der Ausdruck seines Wesens ein anderer sein muß, als bei diesem: höher gestimmt und leichter erregt und darum dem Irren und der irrigen Beurtheilung auch leichter ausgesetzt. Sein unendlicher Vorzug wird ihm oft zum Nachtheil.

Aber in diesem „höher gestimmt und leichter erregt", in diesem Grundton des künstlerisch-schaffenden Genies, liegt im allgemeinen für die Auffassung und Beurtheilung desselben die Klippe. Denn dieser Zustand ist bei ihm nicht, wie bei dem Talent so häufig zu bemerken, ein stoß- und stückweiser, welcher dazwischen kommt und noch öfter sich verleugnet und während der Pausen den Künstler mit seinem Denken, Fühlen, Handeln auf das breite von dem Alltagsmenschen betretene Geleis stellt, sondern einer, dessen poetische zur Aktivität aufgelegte Stimmung bleibend ist, sein gesammtes Thun und Lassen, das künstlerische und das persönliche, durchdringt und sporadisch bis zu jener Höhe anschwillt, die ihn zwingt sich im Schaffen Luft zu machen. Diese Hochfluth trägt sich in sein Alltagsleben. Sie ist an kein musikalisches Instrument, an keinen Arbeitstisch, an keine Staffelei gebunden.

Das Genie gleicht in vielen Dingen dem Meer mit seiner Ebbe und Fluth, dem Bilde ewiger Bewegung. Bei der Fluth, die das Meer zur Äußerung seiner Gewalten zwingt, wie bei der Ebbe, in der es sich gleichsam zur Ruhe in sich zusammenzieht, bleibt das Meer doch Meer, nämlich machtvoll und thätig in seinen Tiefen. Das künstlerisch-schaffende Genie ist wohl frei von dessen minutiöser Rhythmik, aber mag es in der fluthenden Kraft seiner Thaten stehen, mag es der Ebbe des Meeres gleich den Schein der Ruhe in Anspruch nehmen: es bleibt Genie, bleibt bei Ebbe und Fluth poetisch und thätig gestimmt. Das ist seine Individualität. Diese Stimmung trägt sich hinein in die

Kunst und in das Leben, in seine Anschauung, in seine Empfindung und in all sein Thun, mag es passiv oder aktiv sein — sie trägt sich auch hinein in seine persönlichen Beziehungen.

Von hier aus, aus dem Wesen des Genies selbst, kommt die Räthsellösung seines oft so befremdenden persönlichen Lebens. Dasselbe Etwas, welches das Genie ermächtigt an dem Offenbarungswerk des „ewigen Geistes" mitzuarbeiten, dem wir die Kunst in allen ihren Arten, in tausend und tausend Kunstwerken zu danken haben: dieses Etwas giebt seinen persönlichen Bewegungen das Besondere, das Verständliche und Unverständliche, auch das, was man seine „Schatten" nennt. Es giebt uns die Erklärung von so manchem, was in diesen Geistern uns anzieht und abstößt, was ihrem Wesen auch im Verkehr mit dem Leben ein so anderes Gepräge giebt, daß sie wie Fremdlinge unter uns wandeln, deren Devisen nicht Allen offenkundig ist. Die Heraldik des Geistes ist in der Kunst, wie im Leben ein Studium, dessen Betrieb sich mehr dem Einzelnen als der Masse öffnet.

Von hier aus ist im Leben Liszt's manche der nur an einem Strohhalm Wahrheit hängenden Dichtungen zu erklären, die ihn in der Phantasie vieler sowohl zu einem Musengott als zu einem Märchenprinzen oder auch zu einem beglückenden Heros der vornehmen Frauen-Kemenate machte. Der Einfluß und berückende Zauber seines Wesens verwirrte das Urtheil, indem sie die Phantasie in dieses hineindrängten. Je mehr sich Liszt's Individualität zu ihrer ganzen Eigenartigkeit entwickelte, um so größer und zwingender wurde dieser Einfluß, dabei um so vielseitiger ihre Wirkung und um so mehrdeutiger die ihr werdende Beurtheilung. Gab sich ein Theil dem Künstler naiv, warm, ohne Rückhalt hin, so suchte ein anderer ihn zu definiren — jeder nach eigener Art. Der Geistvolle fand den Ursitz seiner Besonderheit in dem hohen funkelnden Esprit, mit dem der Künstler begabt war, der Edle in der Noblesse seines Charakters, der Poetische in der leichten Erregbarkeit seiner Phantasie, der Weltmann in seiner Weltgewandtheit, der Kaufmann in seiner Freigebigkeit, der Materielle in den Sinnen — wer hatte Recht? Keiner und Alle.

Doch stand unter seinem Zauber nicht nur der eine Theil der Gesellschaft, die Frauen. Die Männer standen, wie sie, unter dem Eindruck desselben und empfanden, wie sie, die hinreißende Gewalt seines Wesens. Künstler, Schriftsteller und Dichter haben

dieser Thatsache unzählige Male Ausdruck gegeben — biographische Dokumente von Werth und Gewicht.

Während der von männlicher Seite dem Virtuosen gewidmete Kultus sich durch Festivitäten, Fackelzüge, Serenaden, Hochs mit obligatem Tusch Luft machte, wanden die Frauen Blumenkronen und reichten ihm Rosen mit und ohne Stachel. Von ihnen wurden ihm Huldigungen, wie sie nur das zur Phantasterei geneigte Frauenherz erfinden kann, dabei auch solche, wie sie nur den edelsten und reinsten Frauengemüthern zu entspringen im Stande sind. Doch welcher Art auch solche sein mögen: der Mann empfängt sie mit Stolz und die zuschauende Welt belächelt und bespöttelt sie. In ihnen, nach beiden Richtungen hin einer der Alltagsprosa abgewandten Poesie entsprungen, floß eine Hauptquelle der Märchen, welche die Fama geschäftig ausstreute und eine neuigkeitsgierige Menge freudig aufgriff, theils um die Wunderwirkungen des Virtuosen durch andere Wunderthaten zu illustriren, theils froh, die an sich unbequem empfundene Wirkung abschütteln und auf Rechnung einer ansteckenden Nervenüberreizung seitens der Frauen setzen zu können. Wie dem auch sei: »Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas.« Dieses einem Kaisermund entrissene Wort bitterster Ironie läßt sich auch auf den Kultus anwenden, mag er dem Heiligen oder dem Profanen, der Kunst oder ihren Trägern gelten. Je frischer und unmittelbarer er aus der Phantasie und dem Gefühl hervortreibt, je mehr er die Massen ergreift und große Dimensionen annimmt, um so sicherer schleppt er im Großen wie im Kleinen Karikaturen in seinem Gefolge mit.

Eine weniger kraftvolle und gesunde Natur, als die Liszt's, würde bei solchem Leben untergegangen sein in Eitelkeit und Erschlaffung: seine Natur trat aus dem Übermaß der Huldigungen und des Genießens nur kräftiger, einfacher und, wir möchten sagen, gereinigter hervor. Die tausendfachen Auszeichnungen berückten ihn nicht, seine Kunstideale erblaßten nicht unter ihnen und seine Liebe zur Kunst blieb trotz ihrer eine hehre Flamme. Und so widersprechend dieser Ausspruch angesichts häufiger Anschuldigung der Eitelkeit sein mag, so bleibt es doch eine Wahrheit: sein Ich spielte bei ihnen keine große Rolle. Nicht, daß er gleichgültig gegen sie gewesen wäre; er würde im Gegentheil eine Gleichgültigkeit als eine Beleidigung empfunden haben. Das: „Auch ich bin ein König" — ist jedem Genie eingeboren. Dieses Selbst-

bewußtsein hat nichts mit der kleinlichen Eitelkeit der Geister geringer Ordnung zu thun. Voll freudiger Anerkennung, oft auch voll Überschätzung der Leistungen anderer, stets geneigt sie zu vertreten ohne Berücksichtigung seiner eigenen Leistungen, zeigte er sich frei von der Schwäche kleiner Naturen, die sich verkriecht oder verdrängen läßt. Selbstlos behauptete er seine Eigenart. Die Auszeichnungen echauffirten ihn nicht. Das Außergewöhnliche war Liszt's Natur. Außergewöhnliche Äußerungen der Stimmung konnten ihn darum nur als natürlich berühren. Erfüllt von dem Glauben an die höhere Mission der Kunst und des Künstlers, fühlte er in der Begeisterung der Menge nur die Flammen, die er selbst in sich trug. Er bewahrte, umrauscht von ihr, die größte Ungezwungenheit, auch bei keineswegs angenehmen Situationen, in welche der zuweilen phantastische und ausschweifende Kultus mit seiner Person ihn versetzte. Seine liebenswürdige Bescheidenheit und Einfachheit kontrastirten oft schroff genug mit den Übertreibungen selbst. Sie vermehrten den Zauber, den er übte, um kein geringes.

So rechtfertigte und adelte sein Wesen den Kultus trotz der ihm anhängenden Übertreibung, auch trotz der ihn verfolgenden Lästerer, die fast ein halbes Jahrhundert hindurch nicht müde wurden ihn herunter zu setzen. Welche Bedeutung aber konnten schließlich solche Nebendinge gewinnen neben der ächten Begeisterung, die der große Künstler und große Mensch hervorgerufen hat? Das Überströmende gehört zur Natur der Begeisterung. Ein unmittelbarer Ausdruck innerer Entzündung für das Edle und Große, kennt sie kein kleines Maß. Mit souveränem Bestimmungsrecht setzt sie ihr eigenes. Und sicher ist: es bleibt zu allen Zeiten etwas Großes und Hinreißendes um eine Begeisterung, welche die Masse ergreift, mag sie einen edlen Wahn, eine liebenswürdige Thorheit, eine Persönlichkeit oder auch eine Sache von weittragender Bedeutung krönen. In ihrem Kern und in letzter Instanz gilt sie doch immer der Sache; denn die Persönlichkeit ist ihr Träger. Der Werth der Sache bestimmt den Werth der Begeisterung. Er weist ihr ihren Platz an, sei es im öffentlichen oder im Privatleben, sei es in der Zeit-, Kultur-, National- oder in der Weltgeschichte überhaupt.

Die Begeisterung für Liszt den Menschen war der freudige Widerhall, welchen Idealität und geistige Schönheit, so lange diese selbst nicht erstorben sind, immer in der Menschenbrust erwecken

werden, die für den Künstler die europäische Anerkennung seines musikalischen Genies, der glanzvolle Akt der Einsetzung des musikalischen Ideals modernen Geistes im Gegensatz zu den künstlerischen Typen der Überlieferungen des achtzehnten Jahrhunderts.

Das Wanderbild des Virtuosen erweitert sich hiermit zu einem Kulturbild, welches eine Phase der geistigen Bewegung des neunzehnten Jahrhunderts zum Ausdruck gebracht hat.

I.

Alphabetisches Personenregister.

II.

Alphabetisches Sachregister

des II. Bandes I. Abtheilung.

Abbreviaturen: L. = Liszt; B. = Bearbeitung; Tr. = Transskription.

III.

Alphabetisches Länder- und Städteregister

des Bandes 1839/40—1847.

IV.

Chronologisches Verzeichnis

der Kompositionen Franz Liszt's von 1839/40 bis zum Jahre 1847.

Die Originalkompositionen sind zur Erleichterung der Übersicht **fett**, diejenigen mit Benutzung fremder Themen und Motive, sowie Fantasien über fremde Motive sind gesperrt gedruckt.

Zeichen und Abbreviaturen:

* bezeichnet solche Kompositionen, welche der Komponist später nochmals einer Be- und Umarbeitung unterzogen hat;

? bezeichnet Kompositionen, deren Entstehungsjahr nicht ganz genau präcisirt werden konnte.

Ch. Chorgesang.
Kl. Klavier.
Kl.-P. Klavier-Partitur.
Kl.-St. Klavierstück.
Kl.-Üb. Klavierübertragung.
MS. Manuskript.
Orch. Orchester.
V. Violine.

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr	Bd.:	Seite
1839/40	Schubert: „Schwanengesang". Kl.-Üb.	1840	II.	14
	1) Die Stadt.			
	2) Das Fischermädchen.			
	3) Aufenthalt.			
	4) Am Meer.			
	5) Abschied.			
	6) In der Ferne.			
	7) Ständchen.			
	8) Ihr Bild.			
	9) Frühlingssehnsucht.			
	10) Liebesbotschaft.			
	11) Der Atlas.			
	12) Der Doppelgänger.			
	13) Die Taubenpost.			
	14) Kriegers Ahnung.			
1839/40	Schubert: „Winterreise". Kl.-Üb.	1840	I.	513
	15) Gute Nacht.		II.	14
	16) Die Nebensonnen.			

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
	17) Muth.			
	18) Die Post.			
	19) Erstarrung.			
	20) Wasserfluth.			
	21) Der Lindenbaum.			
	22) Der Leyermann und Täuschung.			
	23) Das Wirthshaus.			
	24) Der stürmische Morgen. Im Dorfe.			
1840	Sonnambula-Fantasie. Kl.	1842	II.	14
1839/40	Rákóczy-Marsch. Kl.-Üb.	?	„	52
1840	*Ungarische National-Melodien 1.—2. Heft. Kl.-Üb.	1840	„	52
„	Hussitenlied. Kl.-Üb.	„	„	55
„ (?)	**Heroischer Marsch** im Ungar. Styl. Kl.	1844 (?)	„	53
„	*Mendelssohn, Lieder. Kl.-Üb.	1840	„	74
	1) Auf Flügeln des Gesanges.			
	2) Sonntagslied.			
	3) Reiselied.			
	4) Neue Liebe.			
	5) Frühlingslied.			
	6) Winterlied und Suleika.			
„	*Beethoven: Adelaide. Kl.-Üb.	1840		
„	**Albumblatt.** Kl.	1841	„	76
„	**Ab Irato.** Etude. Kl. (Morceau de Salon 1852)	1842	„	84
„	Beethoven's Geistliche Lieder. Kl.-Üb:	1840	„	88
	1) Gottes Macht und Vorsehung.			
	2) Bitten.			
	3) Bußlied.			
	4) Vom Tode.			
	5) Die Liebe des Nächsten.			
	6) Die Ehre Gottes aus der Natur.			
(Oktober.)	Beethoven's Septett, op. 20. Kl.-Part.	1840	„	„
„	Schubert's Geistliche Lieder. Kl.-Üb.	1840	„	„
	1) Litanei.			
	2) Himmelsfunken.			
	3) Gestirne.			
	4) Hymne.			
1841 (Paris)	Robert-Fantasie. Kl.	1841	„	100
(London)	God save the Queen. Kl.	1841	„	112
„	„ „ „ „ Kl. u. Orchester[1])	1842	„	

[1]) Gr. Fantasie über »God save the Queen« und »Rule Britannia« für Pianoforte und Orchester mit Piano-Solo. Bei J. Schuberth & Co. in Hamburg.

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite
(Am Rhein)	Don-Juan-Fantasie. Kl.	1843	II.	121
„	***Loreley.** Lied.	1843	„	130
„	„ 1860, mit Orchester-Begleitung	1862	„	133
„	***Mignon.** Lied.	1843	„	133
„	„ 1860, mit Orchester-Begleitung	1862	„	„
„	***»Am Rhein im schönen Strome«.** Lied.	1843	„	135
„	***»Der du von dem Himmel bist«.** Lied.	„	„	135
„	**Der König von Thule.** Lied.	„	„	136
„	**Rheinweinlied.** } Männer-Quartette.	1843	„	139
„	**Studentenlied.** } Männer-Quartette.	1843	„	141
„	**Reiterlied.** } Männer-Quartette.	1843	„	141
„	**»Was ist des deutschen Vaterland«?** M.-Ch. u. Soli.	1842	„	140
„	Introduction et Polonaise (Puritaner). Kl.	1841	„	143
(Köln)	**Feuille d'Album.** Kl.-St.	„	„	144
1841/42	***Comment disaient-ils?** } Lieder.	1843	„	137
	***S'il est un charmant gazon.** } Lieder.	1843	„	137
	***Oh' quand je dors.** } Lieder.	1843	„	137
	***Enfant, si j'étais roi.** } Lieder.	1843	„	137
	La Tombe et la Rose. } Lieder.	1843	„	137
	Gastilbelza. } Lieder.	1843	„	137
1841/42	Norma-Fantasie. Kl.	„	„	143
„	Pantaleoni's Barcarole venet. Lied.	1842	„	231
„	„ „ „ Kl.-Üb.	„	„	„
1842	***Dichter was Liebe sei.** Lied.	1843	„	138
(Paris)	***Vergiftet sind meine Lieder.** Lied.	„	„	194
„	**Wir sind nicht Mumien.** } Männ.-Ch.	„	„	„
(Am Rhein)	**Über allen Gipfeln ist Ruh.** } Männ.-Ch.	„	„	„
	Gottes ist der Orient. } Männ.-Ch.	„	„	„
	Das düstere Meer. } Männ.-Ch.	„	„	„
1842	**Bach,** Sechs Präl. u. Fugen f. Orgel-Ped. Kl.-Üb.	1852	„	157
„	*La Romanesca. Air de danse etc. Kl.	1842	„	178
„	*Valse a capriccio (3 Capr.-Valses No. 3) Kl.	„	„	178
„	*Reminiscences de Lucrezia Borgia. (2 Theile) Kl.	„	„	„
„	*Élégie sur des motifs du Prince L. Ferd. Kl.-Üb.	1843	„	177
„	Meyerbeer: Le Moine. Kl.-Üb.	1842	„	178
(1835/36)	Marche et Cavatine de »Lucia« etc. II. Partie. Kl.	1841	„	178

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
1842 (St.	*Petitè **Valse favorite.** Skizze zum	1842	II.	189
Petersb.)	1852: **Valse-Impromptu.** Kl.	1852	„	„
„	*Le Rossignol d'Alabieff. } Deux melodies Russes. Kl.	1842	„	190
?	Chanson bohémienne. } „	?	„	„
(Paris)	**Il m'aimait tant.** S.-L.	1843	„	194
	Liszt: Il m'aimait tant. Kl.-Üb.	„	„	„
1842	Canzone napolitana (?)	1843 [1])	„	
1843	***Du bist wie eine Blume.** Lied	„	„	138
„	***Morgens steh ich auf u. frage.** „	„	„	„
„	***Die todte Nachtigall.** „	„	„	„
„	***Mild wie ein Lufthauch.** „	„	„	„
„	***Die Zelle in Nonnenwerth.** „	„	„	139
„	„ „ „ „ Kl.-Üb.	„	„	
„	Glinka's „Tscherkessenmarsch." Kl.-Üb.	„	„	144
„	M. Wielhorsky's »Autrefois!« „	?	„	214
„	Bulhakow's Russischer Galop. „	1843	„	213
„	Liszt: {*Lorelei. Am Rhein. Mignon. Der König von Thule. Der Du von dem Himmel bist. Angiolin.} Kl.-Üb.	1846	„	144
(Jan.)	Fantasie über Motive aus Mozarts „Figaro."	MS. verloren.	„	202
„	***Ungar. Sturm-Marsch.** (Second Marche hongr.) Orch.	1844	„	203
	Dasselbe. Kl.-Üb.	„	„	„
„	Gaudeamus igitur. Koncert-Paraphr. Kl.	1845	„	205
„	Weber's „Oberon"-Ouvert. Kl.-Part.	1844 (?)	„	204
1844	***Hymne de l'enfant à son reveil.** Vokal. (Des erwachenden Kindes Lobgesang.)	1875	„	238
1844 (?)	Dasselbe. Kl.-Üb.	1853	„	„
1844	**»Ich möchte hingeh'n«.** Lied.	186(?)	„	„
„	Faribolo pastour. Kl.-Üb.	1845	„	244
„	Chanson du Béarn. Kl.-Üb.	„	„	„
1844/45	Marche funèbre de Dom. Seb. Kl.-Üb.	„	„	247

1) Edirt: C. F. Meser in Dresden.

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
1844/45	(Skizze: Reminiscences d'Espagne.) Kl.		II.	248
	(Spanische Rhapsodie.)			
1845	**Jeanne d'Arc au bûcher.** L. mit Kl.	1846	„	268
(?)	**do.** L. mit Orch.	1876	„	„
„	***Geharnischte Lieder:**	1845	„	248
	1) Vor der Schlacht. 2) Nicht gezagt! 3) Es rufet Gott. } M.-Chöre.			
„	**Fest-Kantate** zur Bonner Beethovenfeier.			
	mit Orch.	MS. verloren?	„	262
	Liszt's Kantate zur Bonner Beethoven-feier. Kl.-Üb. à 4 ms.	1846	„	264
1846.	Schubert: Müllerlieder:	„	I.	513
(Wien.)	1) Das Wandern. 2) Der Müller am Bach. 3) Der Jäger. 4) Die böse Farbe. 5) Wohin? 6) Ungeduld. } Kl.-Üb.		II.	283
„	— Sechs Lieder:	„	I.	512
	1) Lebe wohl. 2) Des Mädchens Klage. 3) Das Sterbeglöcklein. 4) Trockene Blumen. 5) Ungeduld. 6) Die Forelle. } Kl.-Üb.		II.	283
„ [1]	— Märsche No. 1—3 für 2 Hände. Kl.	„	I.	512
„	*Ungarische National-Melodien.			
	5—10. Heft. Kl.	„	II.	275
„	(Ungar. Rhapsodien No. 5—10.)			
„	**Tre Sonetti di Petrarca** per la voce.	1846/47	„	280
	(1838 erste Skizze.)			
„	*Liszt's Sonetti di Petrarca per il clavic. Kl.-Üb.	„	„	„
	1857 neu bearbeitet per il clavic. Kl.-Üb.	1858 [2]	„	„
	1880 (?) neu bearbeitet mit deutschem Text.	1882 [3]	„	„
„	**Ave Maria.** Chor.	1846	„	282
„	**Pater noster.** „	„	„	„
„	Weber's Freischütz-Ouv. Kl.-Part.	„	„	283

1) Diese Marsch-Bearbeitungen sind irrthümlich I. Bd. Seite 512 als dem Jahre 1838 zufallend genannt.
2) Pélérinages en Italie II. Bd.
3) » » » III. »

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
(?)	Weber's Jubel-Ouv. Klav.-Part.	1854	II.	283
1846	Tarantella di Bravura (Auber). Kl.	1847	„	284
1846 (?)	Weber's Leyer und Schwert. Kl.	1848	„	283
1847 (?)	La célèbre Zigeuner-Polka de Conradi. Kl.	1849	„	„
1847	Verdi's Salve Maria de Jerusalem. Kl.	1848	„	284
„	Dessauer's Lieder. Kl.-Üb. No. 1) Lockung. 2) Zwei Wege. 3) Spanisches Lied.	1847	„	283
1846/47	*Capriccio alla turca. Kl.	1847	„	289
	1860 Capriccio alla turca. Kl. u. Orch.	1863	„	„
1847	Grande Paraphrase über einen Marsch von Donizetti. Kl.	1847	„	278